

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE « DÉPOÉTOIR » FIN-DE-SIÈCLE : ÉLÉMENTS POUR UNE POÉTIQUE DES HYDROPATHES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIEN MARSOT

DÉCEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mon père, pour son aide précieuse à travers les années. À Joëlle, pour sa patience (si seulement Edgar pouvait se taire). À Angèle qui ne m'a jamais refusé un livre : merci grand-maman; ton rire nous manque. À monsieur Gabriel Landry du collège de Maisonneuve, à qui je dois l'amour du poème. Aux camarades nombreux de « Vinchy », nostalgiques de la « Belle Époque » et témoins de mes fumisteries : continuons d'aller « au-delà de l'échec ». À monsieur Luc Bonenfant, Professeur au Département d'études littéraires de l'UQAM, pour ses commentaires toujours justes et précieux. À vous tous, parents, amis et collègues :

Une ivresse belle m'engage

Sans craindre même son tangage

De porter debout ce salut

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	v
Introduction.....	I
Chapitre 1	
Tendances ironiques, parodiques et politiques.....	8
1.1 Baudelaire, un modèle d'écriture fin-de-siècle.....	10
1.2 Une scénographie hybride.....	12
1.3 Les voix ironiques des maudits.....	18
1.3.1 Le dilemme ironique de la libre subjectivité en poésie.....	22
1.3.2 L'impossible ethos d'une politique du poème.....	26
1.4 Hugo, un métadiscours.....	27
1.5 L'ironie, une politique de la réception.....	30
1.5.1 « Groupisme » contre pessimisme.....	33
1.6 Un projet « romantique » inachevé?.....	38
1.6.1 La politique libertaire du rire.....	40
Chapitre 2	
L'Éternel retour du Romantisme.....	45
2.1 Hugo, une actualité tardive du romantisme.....	46
2.1.1 Le modèle idéal de l'Idéal.....	47
2.1.2 Le poète de tous les précédents.....	54

2.2 Le « roman familial » du romantisme.....	58
2.2.1 Goudeau, fils prodigue du panthéisme hugolien.....	65
2.2.2 Boom Victor Hugo!.....	70
2.3 Le Romantisme, Œuvre « incomplète »?.....	81
2.3.1 L'épopée du bas-ventre.....	83
2.3.2 Ce que la langue de Hugo ne peut nommer.....	87
Chapitre 3	
(Le) rire de la Décadence.....	94
3.1 Baudelaire comique.....	94
3.1.1 Rire « à la manière de » Baudelaire.....	95
3.1.2 Du « comique absolu » au « kitsch » décadent.....	102
3.1.3 Rire macabre et rire gai : le dissensus politique de la bohème.....	108
3.2 Hypocrite(s) Baudelaire(s).....	111
3.2.1 Les muscles et les nerfs du Parnasse.....	114
3.2.2 Don Quichotte le maudit.....	122
3.2.3 Les mots dits des maudits.....	128
Conclusion.....	132
Bibliographie.....	143

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie les œuvres poétiques des Hydropathes, cercle de poètes de la bohème parisienne de la fin du dix-neuvième siècle. Historiquement placés entre Parnasse et Décadence, les Hydropathes constituent un moment charnière de l'évolution de la poésie vers sa modernité, mais leurs œuvres demeurent à l'ombre des légendes de la vie de bohème auxquelles ce cercle est associé. En abordant d'abord l'étude détaillée d'un poème exemplaire de la pratique parodique du cercle, cette étude exhume divers éléments capables de contribuer à l'appréciation des singularités créatrices de ces poètes par-delà le rire auquel on réduit généralement leur production. Trois éléments majeurs deviennent constitutifs des chapitres subséquents de ce mémoire : l'influence ambivalente de Victor Hugo et des principes du romantisme, modèle convoité autant que dépassé; la modélisation des œuvres sur celle de Charles Baudelaire, influence admise du mouvement décadent qui émerge sans toutefois faire l'unanimité; et la prégnance d'une mémoire politique de la bohème comme dilemme motivant le rictus des Hydropathes à l'égard de ces avenues et de leurs apories quant à la portée politique du poème.

MOTS-CLÉS : Fumisme, bohème, décadence, parodie, ironie, rires poétiques, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Émile Goudeau, hydropathes, Chat Noir.

INTRODUCTION

*... je vagabonde éperdument à travers cénacles,
caveaux, soupentes à poètes, « dépoétoirs », où se
congratulent de tout jeunes gens qui jouent au
pauvre artiste tout en se préparant à devenir
substituts, avocats, notaires, tandis que d'autres
véridiques talents se meurent, là, d'incontestable
tuberculose et d'authentique misère.*

Gustave Guiches

Dans ses souvenirs de la vie littéraire, Gustave Guiches dépeint les milieux de la bohème de la fin du dix-neuvième siècle du cercle des Hydropathes jusqu'aux poètes du *Chat Noir*. Peu clément à l'endroit des poètes qui seront abordés dans notre étude, le jeu de mot par lequel Guiches caractérise ces sociétés a toutefois le mérite de synthétiser les divers aspects de notre corpus en un seul syntagme: « dépoétoir ». Le néologisme évoque d'abord une topographie: c'est le dépotoir, l'espace des ordures et des rebus de la poésie. Mais la morphologie du syntagme qu'amorce le préfixe « dé- » fait état d'une action implicite corollaire à cet espace: action négative de destruction – peut-être volontaire – de la Poésie.

Qu'est-ce que les Hydropathes? Nous pouvons d'abord avec Daniel Grojnowski suivre les étapes progressives de l'extinction de la mémoire littéraire:

À la fin du siècle dernier, les Hydropathes sont immortalisés par le *Grand Dictionnaire universel* de P. Larousse, dans son deuxième supplément de 1890. Il leur réserve une demi-page, c'est-à-dire un huitième de colonnes d'un de ses frontons. Cet hommage ne sera pas confirmé et, par la suite, les ouvrages de référence se contentent de les mentionner au titre de curiosité littéraire: quelques lignes dans le *Dictionnaire de la littérature française* (XIXe siècle) qu'a dirigé le cardinal G. Grente (A. Fayard), dans le volume *Romantisme, III* de R. Pouillart (littérature française, Arthaud) ou encore dans le *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères* de J. Demougin (Larousse), dans celui d'A. et O. Virmaux (éditions du Rocher); mais pas un mot dans le dictionnaire en quatre volumes de J. P. Beaumarchais qui se consacre à la littérature française (Bordas) ou dans celui – en trois volumes – de B. Didier, voué à la littérature universelle.¹

¹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, J. Corti, 1997, p. 40.

De nos jours, si la critique souligne fréquemment l'importance séminale de ce cercle de littérateurs dans le cadre de la rupture fin-de-siècle conduisant à la Décadence et au Symbolisme, c'est toutefois presque sans jamais s'adonner à l'étude des poèmes de ce moment pourtant jugé originaire, fût-il dérisoire. Bertrand Marchal résume:

Vers la fin de cette décennie [1870] recouverte par l'ombre du Parnasse, une nouvelle bohème littéraire, artiste et antibourgeoise, marquée en tout cas, plus que les générations antérieures, par le traumatisme de la Commune, invente, en marge des salons et des revues consacrés, un lieu littéraire nouveau : le club, ou le cabaret, dont le plus célèbre sera le Chat Noir montmartrois. Hydropathes, Hirsutes, Zutistes, Jemenfoutistes promeuvent, sous le signe du pessimisme et de l'anticonformisme, *une autre modernité* où le culte de la poésie se conjugue avec l'esprit de dérision et le goût de la mystification. *C'est dans ce milieu de la bohème littéraire que se manifestent les premiers signes de l'esprit décadent*, ce sentiment d'être venu trop tard dans un monde trop vieux, ce nouveau mal du siècle où se conjuguent tous les pessimismes et les hantises de la fin².

Pourtant, présenter les Hydropathes de concert avec la Décadence risque de véhiculer une image fausse des artistes en question. Daniel Grojnowski a déjà insisté sur ce point en réintroduisant les Hydropathes à même la matrice du « Fumisme », cet esprit du « rire moderne » qui naît à la fin du dix-neuvième siècle dans le sillage des cabarets littéraires dont le cercle des Hydropathes initie la vogue.

Comme il advient souvent, les mots construisent l'objet dont ils sont censés rendre compte. Fin de siècle, décadence et millénarisme se trouvent intimement associés. Ainsi s'écrit une histoire littéraire qui abandonne en cours de route ses fantaisistes. Ils ont le tort de perturber un système de valeurs qu'elle a pour mission de perpétuer³.

Les Hydropathes constituent donc un objet littéraire dévalué autant que soumis à de nombreuses préconceptions. Rarement étudié pour lui-même (même chez Grojnowski), le cercle ne devient que trop souvent l'emblème d'arts poétiques ultérieurs avec lesquels il ne saurait pourtant se confondre sans problème. Depuis l'anthologie de Raymond de Casteras, il n'est à ce jour plus d'étude prenant exclusivement les œuvres des Hydropathes pour objet⁴.

² Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Supérieures », 1993, p. 43. Nous soulignons.

³ Daniel Grojnowski, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, Paris, J. Corti, 1990, p. 9.

⁴ Raymond de Casteras, *Avant le Chat noir : les Hydropathes (1878-1880)*, Paris, Albert Messein, 1945, 248 p.

Plus récemment, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand offrent pour leur part ce qui suit comme introduction à un chapitre proposant des lectures détaillées de poèmes de Tristan Corbière, de Charles Cros et de Jules Laforgue:

En 1878, le bien nommé Émile Goudeau fonde *Les Hydropathes*, un cabaret qui prend systématiquement le contre-pied de toutes les traditions, y compris celles qui sont à la mode comme la névropathie. On récite des vers, dans un souci constant de parodie et de satire, dans le but de faire rire⁵.

La citation a le mérite de ne pas contenir d'erreurs factuelles (quoique Goudeau ne fonde pas un « cabaret » au sens où Rodolphe Salis fonde le *Chat Noir*, mais bien un « cercle⁶ »). Elle pêche cependant par généralité en se débarrassant vite d'un corpus peut-être gênant qui, tout en s'avérant historiquement incontournable, ne mérite apparemment pas qu'on approche ses œuvres.

La récente réédition critique des souvenirs littéraires du fondateur et président des Hydropathes, Émile Goudeau, a le mérite d'ouvrir de nouvelles avenues de recherche et de contribuer à l'appréciation renouvelée des singularités créatrices du groupe⁷. Françoise Dubor aura exploré une de ces avenues en étudiant le genre du monologue développé à la fin du siècle, notamment depuis les pratiques théâtrales nouvelles aux soirées des Hydropathes⁸. Cette étude évacue toutefois l'intention première du cercle quant au renouvellement de la poésie. À ce jour, les poèmes tirés du journal *L'Hydropathe* et des recueils publiés par ses principaux poètes demeurent encore peu étudiés. Ce mémoire entend répondre à cette lacune en prenant la poésie des Hydropathes pour objet.

⁵ J.-P. Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 2006, pp. 192-193.

⁶ « On a beaucoup hésité sur le terme générique susceptible de les désigner: dans *L'Hydropathe* les membres du groupe eux-mêmes emploient indifféremment *club*, *cercle*, *association littéraire*; *cercle* est le plus utilisé et s'imposera; il est, tout compte fait, le plus approprié; son rival *cénacle* se trouvait exclu pour des raisons historiques évidentes. » Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F, coll. « Littératures modernes », 1986, p. 50.

⁷ Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Introduction, notes et documents de M. Golfier et J.-D. Wagneur avec la collaboration de Patrick Ramseyer, Seyssel, Champ Vallon, coll. Dix-neuvième, 2000 [1888], 575 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Françoise Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin-de-siècle*, Genève, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2004, 374 p.

Certes, il paraît difficile d'établir la poétique d'un groupe se disant lui-même formé d'« un inextricable fouillis de tendances diverses » (DB, p.186). Faut-il pour autant abandonner la lecture des textes au profit des seules anecdotes de la vie littéraire qui entouraient ceux-ci? Est-ce que toutes taxinomies historiques (classiques, romantiques, surréalistes, etc.) ne masquent pas toujours un tel « fouillis de tendances diverses » que précisent des études approfondies? L'absence de doctrine a priori implique-t-elle l'absence d'une esthétique exemplifiée par les choix qu'opèrent les œuvres dans les matériaux discursifs de leur époque? Faut-il ne se contenter que des dénominations vagues de « décadents », « fumistes » ou « fantaisistes » qui délimitent, faute de mieux, une idée vague des poèmes produits par ce cercle de poètes – ou bien y a-t-il une authentique poétique des Hydropathes qu'une étude de ces poèmes pourrait tenter d'exhumer?

Pour aborder ces questions avec prudence, il nous faut d'emblée retenir les remarques méthodologiques capitales de Pierre Popovic quant à la posture de toute étude qui entend aborder avec un tant soit peu de sérieux un corpus d'auteurs mineurs.

La raison pour laquelle un chercheur peut s'intéresser à un écrivain [...] saugrenu, défraîchi et décoté [...] est que, en bon heuristique, il cherche à varier l'angle de son objectif. Lire [un auteur mineur], c'est regarder soudainement l'histoire sociale et littéraire d'un point de vue inaccoutumé. [...] Une telle décision radicalise un principe épistémologique essentiel dans les sciences herméneutiques : l'exigence d'un « saut dans l'étrangeté » au départ de la construction des objets de recherche⁹.

Ce saut dans l'étrangeté engage selon Popovic « une prise de distance à l'égard des palmarès et des canons constitués, des corpus préformatés, des critères de légitimation fixistes, des séries intangibles et des séparations disciplinaires figées¹⁰ ». Notre étude entend donc effectuer un tel saut dans l'inconnu à la recherche des éléments constitutifs d'une poétique propre aux Hydropathes à même les balbutiements de « la décadence » littéraire. Jean de Palacio, grand spécialiste de la notion, remarque justement la fécondité et complexité insoupçonnée d'une époque à même laquelle «[l']hybridité devient la règle¹¹ ».

⁹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire: le second empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Coll. « Socius », 2008, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Jean de Palacio, « "Enseigner" la décadence ? », dans *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, Coll. « Noire », 1994, p. 17.

Il n'y a pas d'auteurs *majeurs* et *mineurs*. C'est peut-être le premier enseignement de la Décadence. Il y a seulement une prodigieuse activité d'écriture qui s'exerce fébrilement dans toutes les directions, bouleversant les hiérarchies, ébranlant les catégories, bousculant les genres. Cette activité, pour la rétablir dans sa vérité et sa diversité, il convient de mettre le jugement de la postérité entre parenthèses¹².

S'il est vrai que la sensibilité décadente émerge notamment aux Hydropathes autour de 1880, il ne nous faut donc pas nous contenter de cette catégorie vague cachant la singularité d'une inventivité poétique si on admet avec Palacio qu'« en réalité, le moindre texte de cette époque porte la trace d'un travail d'invention, même si l'outrance thématique ou formelle y prend souvent assez des allures d'autodestruction¹³ ». Plutôt faut-il opérer « une archéologie du savoir littéraire¹⁴ » qui n'est possible que d'après « la fréquentation des *textes*, et non des *gloses*¹⁵ ». Comme l'explique Popovic: « [L]e texte jugé aberrant ou atypique dit autant quelque chose de la société qui le voit naître que le texte consacré du grand écrivain. Il le dit autrement et, puisqu'il n'est de forme sans contenu, s'il le dit autrement, c'est qu'il dit autre chose¹⁶. » Il nous faut donc travailler les textes pour « décrire, analyser, comprendre cet "autrement" pour atteindre "cet autre chose" ¹⁷ » en lequel nous espérons non pas trouver quelque art poétique bien défini et doctrinaire, mais bien des éléments (thématiques, compositionnels et intertextuels) dont le traitement « hybride » soit propre au cercle. Il sera donc ici question de lignes de forces, de tendances et de points de fuite délimitant les modalités d'une pratique poétique. Ces éléments seront observés depuis les opus d'Émile Goudeau; Maurice Rollinat; Edmond Haraucourt; André Gill; Maurice Mac-Nab et Paul Marrot; – tous membres avérés du cercle en question¹⁸.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ Les recueils étudiés n'ont pour la plupart pas été réimprimés depuis leur époque. À l'exception du recueil de Paul Marrot extrait d'une collection privée, tous sont numérisés sur le site de la BNF. (Bibliothèque Nationale de France, *Gallica*, *Bibliothèque numérique*, en ligne, < <http://gallica.bnf.fr/> >).

Précisons qu'en regard du cadre relativement limité qui est ici le nôtre il est impossible d'entreprendre comme Popovic une « herméneutique sociale des textes ». Nous retiendrons l'aspect suivant de sa démarche à propos des rapports entre niveaux de littérarité:

Si elle est fondée sur un minimum de connaissance historique, la lecture prouve qu'il n'y a pas de frontière étanche entre le texte iconoclaste et le texte légitime [...]: il peut y avoir entre eux des rapports aigus d'étrangeté, mais ils ne sont pas étrangers, ni disjoints par une sorte d'exclusion réciproque « naturelle ». Contrairement à l'idée reçue, les textes hétérodoxes [...] ne sont pas sans liens avec les productions les plus valorisées des Belles-Lettres [...]¹⁹.

Nous ne nous occuperons donc ici que du rapport de perméabilité entre le « texte iconoclaste » et le « texte légitime » que mobilise d'emblée la pratique parodique généralement imputée au groupe en évitant d'aborder directement la question des représentations sociodiscursives. Nous souhaitons surtout dans ce mémoire explorer un corpus inédit pour en dégager des éléments qu'on peut estimer exemplairement constitutifs de sa propre pratique – et de la conscience de celle-ci affichée par les textes.

Notre premier chapitre entend faire coup double en opérant le « saut heuristique » de notre « archéologie textuelle »: il s'agit de procéder à l'examen d'un poème d'Émile Goudeau sous ses moindres coutures de manière à extraire les lignes de force de son art poétique et de construire ce faisant le modèle herméneutique qu'on appliquera au reste du corpus. Nous extrayons de cet exemple deux modèles majeurs liés aux préoccupations parodiques et satiriques du cercle: les œuvres de Victor Hugo et de Charles Baudelaire. L'examen de celles-ci informe les chapitres subséquents. Le deuxième chapitre explore donc le rapport ambivalent qu'entretiennent les Hydropathes avec l'œuvre de Hugo et les divers enjeux du romantisme. Au troisième chapitre d'étudier les rapports paradoxaux entretenus par le corpus avec l'œuvre de Baudelaire, mais aussi avec les aspects émergents de l'esthétique décadente inspirés de son œuvre. Notons que de ponctuelles remarques sur la politique de la littérature²⁰ traversent ce mémoire sans pourtant faire l'objet d'un chapitre

¹⁹ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ « La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. [...] L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. [...] Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire. » Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Gallilée, Coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 11.

précis: elles sont inévitables en s'attaquant à des auteurs placés sous une bannière aussi connotée que celle de « bohème ». Si ce parcours promet parfois quelques détours éclectiques à son lecteur, précisons que c'est toujours à la mesure des enjeux de notre objet: les Hydropathes sont hétérogènes par principe et moins simples que les synthèses historiques ne le laissent croire.

Nous souhaitons qu'au terme de cette recherche puisse se dégager une vision nouvelle des balbutiements de la « Décadence » littéraire dans la bohème parisienne de la fin du dix-neuvième siècle. Ce mémoire présente des analyses de textes autrement boudés en dépit de leur mention constante comme force originaire d'un renouveau. Il nous a paru valable d'en étudier les singularités pour mieux comprendre nous-mêmes les racines de l'esthétique fin-de-siècle qu'on retrouve au cœur de la transition historique du Parnasse à la Décadence, transition dont a été témoin le cabaret, ce « fils bâtard de la culture populaire et de la littérature²¹ ».

²¹ Élisabeth Pillet, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, Volume 22, Numéro 75, 1992, p. 50.

CHAPITRE I

TENDANCES IRONIQUES, PARODIQUES ET POLITIQUES

*Le rire dont l'écho retentit dans
l'avenir est celui du présent qui
reste présent. La modernité,
c'est lui.*

Henri Meschonnic

Le vendredi 11 octobre 1878 dans un cabinet au premier étage du Café de la Rive Gauche aux coins des rues Cujas et Saint-Michel se fondait de façon naïve et d'abord désintéressée un cercle artistique qui allait jeter les bases fonctionnelles du cabaret fin-de-siècle, bases dont s'inspirerait subséquemment Rodolphe Salis en fondant le légendaire Chat Noir montmartrois. Une semaine plus tôt, Émile Goudeau, Maurice Rollinat, Louis Rives, Georges Lorin et Paul Abram avaient convenu de la nécessité d'organiser une réunion artistique d'un genre nouveau : chacun y inviterait quelques amis. Selon la légende, soixante-quinze personnes répondirent à l'invitation. Élu président par suffrage, Émile Goudeau qui était surnommé l'« Hydropathe » en raison de sa fascination pour la musique carnavalesque de l'*Hydropathen Waltz* de Joseph Gungl soumet au vote l'adoption de son surnom loufoque comme emblème collective au cercle. « Ne pas signifier, cesser de faire sens pour simplement vivre, faire de la poésie, boire et chanter en prenant pour cible la bourgeoisie²² » constituera en somme l'essentiel du programme initial.

Le cercle des Hydropathes ouvre ainsi la voie au renouveau de la poésie qui s'y élabore à des fins scéniques dans l'esprit festif « d'une utopie souriante, d'une parenthèse démocratique dans la vie littéraire²³ » qui amorce ce qu'on aura appelé (à tort) la *dernière bohème*. Le groupuscule « tout entier dévolu à l'autopromotion des œuvres d'artistes

²² M. Golfier et J.-D. Wagneur « Introduction », dans Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, op.cit., p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 9.

méconnus²⁴ » est d'abord caractérisé par ce que Goudeau n'hésite pas à qualifier de « système ». Ce système adopte un « fonctionnement proprement démocratique²⁵ » selon lequel la libre diffusion de l'œuvre prend place au sein d'un public se voulant largement constitué de pairs (poètes, musiciens, peintres, caricaturistes, monologuistes, etc.). « Innovation importante : Goudeau voulut que chaque poète récitât ses propres vers, comme jadis les troubadours²⁶ ». Il s'agit donc essentiellement de dire la poésie (entre autres genres) en public selon les modalités de livraison propres à l'auteur qui, une fois son tour venu, foule les planches du « tréteau fraternel²⁷ ». Goudeau explique :

Je m'enfonçais dans mon système, faire dire par les poètes eux-mêmes leurs propres œuvres; trouver une scène quelconque et jeter en face du public les chanteurs de rimes, avec leurs accents normand ou gascon, leurs gestes incohérents ou leur gaucherie d'allure; mais avec cette chose particulière, cette saveur de l'auteur produisant lui-même au jour l'expression de sa pensée (*DB*, pp. 129-130).

Se réclament de ce système les artistes « soucieux d'éviter l'assimilation ou l'embrigadement immédiat à des mouvements préexistants²⁸ » qui monopolisent les organes de diffusion (en poésie, le Parnasse). Il s'ensuit logiquement que ces artistes, engagés pourtant dans une aventure collective, « prétendent encore ne répondre à aucun autre signe de ralliement que celui d'une entière liberté créatrice²⁹ » que revendiquent les syntagmes « creux » qui les définissent (fumistes, Hydropathes, Zutistes, Incohérents, etc.). Ceci constitue d'ailleurs le mérite d'Émile Goudeau aux yeux de ses premiers historiens : « Émile Goudeau à qui justice n'a jamais été pleinement rendue avait eu le mérite de voir clair et profond en proclamant avant tout la liberté dans l'Art³⁰ ». Une formule lapidaire de Goudeau résume cette ouverture

²⁴ *Ibid.*, p. 27

²⁵ Françoise Dubor, *op. cit.*, p. 28

²⁶ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme : Hydropathes, Fumistes et Décadents*, Paris, Nizet, 1961, p. 27

²⁷ L'expression est de Léon Bloy, mais on la retrouve sous la plume de quelques autres auteurs de même que dans le journal *L'Hydropathe*. Bloy décrit les Hydropathes comme « une manière de tréteau fraternel et miséricordieux à l'usage des adolescents [...] de la nouvelle génération artistique. L'inventeur et le fondateur de cette petite machine à gloire est Émile Goudeau, poète fameux des *Fleurs du bitume* [...] conquérant ironique de la pentapole occidentale ». Léon Bloy, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Tresse, 1884, p. 258.

²⁸ Françoise Dubor, *op. cit.*, p. 27

²⁹ *Ibid.*, p. 27

³⁰ Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 237

de l'esthétique à l'hétérogénéité proprement anarchique des créations marquées du sceau d'hydropathie: « La doctrine hydropathesque consiste précisément à n'en avoir aucune³¹ ».

Depuis les remarques synthétiques de Bertrand et Durand affirmant qu'aux soirées hydropathes on « prend systématiquement le contre-pied de toutes les traditions » et qu'« on récite des vers, dans un souci constant de parodie³² », nous aborderons dans ce premier chapitre les poèmes d'Émile Goudeau comme produits emblématiques d'une telle pratique généralement admise sur le plan historique, mais poétiquement peu examinée. Nous estimons légitime pour ce faire de nous appuyer en premier lieu sur le rôle important tenu par le « chef incontesté de la bohème de 1880³³ », Émile Goudeau. Il ne suffit certes pas d'affirmer l'existence de ces pratiques pour identifier les spécificités des Hydropathes : encore faut-il préciser ce qui est parodié, comment, dans quel contexte et, si possible, pourquoi. Dans l'optique des travaux de Daniel Sangsue pour qui « la parodie implique fondamentalement une relation critique à l'objet parodié³⁴ », nous proposons d'abord de considérer en détail un poème d'Émile Goudeau qui paraît exemplaire de la pleine portée critique dont relève la parodicité de l'écriture des Hydropathes.

1.1 Baudelaire, un modèle d'écriture fin-de-siècle

Bien qu'il ait déjà souligné les formes et figures de l'intertextualité chez Goudeau dans un article relativement récent qui nous servira de point de départ³⁵, James S. Patty n'a cependant pas interprété la valeur critique de l'intertextualité chez ce poète ni entrepris de lecture dynamique des textes à la lumière d'une poétique parodique placée au cœur du cercle qu'il a présidé. Résolument du côté des études baudelairiennes, Patty se contente d'observer le parallèle entre les volumes, remarquant que le texte de Goudeau est un jalon qui témoigne de l'influence de Baudelaire sur son siècle. Patty conclut: « *Fleurs du bitume* reveals [...] that

³¹ Émile Goudeau, « La Coterie », *L'Hydropathe*, 10 décembre 1879, reproduit dans *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 221

³² Bertrand et Durand, *op. cit.*, pp. 192-193.

³³ Louis Marquèze-Pouey, *op. cit.*, p. 110

³⁴ Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, J. Corti, Coll. « Les Essais », 2007, p. 11

³⁵ James S. Patty, « From *Les Fleurs du mal* to *Fleurs du bitume*: Baudelaire and Emile Goudeau », *Romance Quarterly*, Volume 52, Numéro 2, Printemps 2005, pp. 149-158.

in fact, he was influenced by Baudelaire's famous volume³⁶ ». Nous n'entendons pas ici reproduire l'étude des nombreux motifs repérés par Patty, mais plutôt comptons-nous identifier ce que leur présence signifie dans les *Fleurs du bitume*³⁷, premier opuscule tributaire du cercle des Hydropathes.

Sachant que Goudeau ne mentionnera jamais en paratexte l'influence directe de Baudelaire, mais « revendiquera plus d'une fois Rabelais, Lafontaine et Molière³⁸ », il est légitime de considérer d'emblée la part du rire dans la relation intertextuelle. Sachant aussi que le substrat du « rire moderne » qu'est l'esprit fumiste naît d'abord aux Hydropathes (avant de se prolonger au Chat Noir) et qu'il consiste en une « quête perpétuelle de mystification, de provocation³⁹ », nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de lire cette réécriture comme une forme d'emprunt parodique qui « hésite entre intégration et subversion de la ou des normes⁴⁰ ». Dans le cas qui nous intéresse, cet horizon est déjà perceptible à l'examen du périphrase du recueil de Goudeau: le titre *Fleurs du bitume* et le sous-titre *petits poèmes parisiens* étant l'un et l'autre une réécriture en mode mineur des titres des deux principaux opusculs baudelairiens.

Étant donné que les travaux de Catherine Coquio insistent sur le fait que « la périphrase décadente affiche son allégeance par une reprise déformée des titres baudelairiens⁴¹ », il faut envisager que Goudeau formalise depuis la bohème à laquelle il appartient une variation autour de ce que Coquio a appelé le « modèle spectral » de la « baudelairité » décadente dont elle a analysé la vogue durant la période qui nous concerne. Coquio définit ce modèle comme partie prenante d'un rituel d'écriture au truchement

³⁶ *Ibid.*, p.156.

³⁷ Émile Goudeau, *Fleurs du bitume : petits poèmes parisiens*, Paris, Ollendorff, 1885 [1879], 208 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FDB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁸ M. Golfier et J.-D. Wagneur, *op. cit.*, p. 9.

³⁹ Catherine Dousteyssier-Khoze, « Fumisme : le rire jaune du Chat Noir », dans Dousteyssier-Khoze, Catherine et Scott, Paul, (Dir. publ.), *(Ab)normalities*, Durham, Durham Modern Languages Series, 2001, p. 152

⁴⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁴¹ Catherine Coquio, « La "Baudelairité" décadente: un modèle spectral », *Romantisme*, Volume 23, Numéro 82, 1993, p. 99.

ambivalent, ironique et parodique. Ce « rituel » est à mi-chemin entre hommage et critique : à la fois admiration, reconduction et dépassement des enjeux du modèle.

Ainsi, « la parodie de Baudelaire est une autoparodie⁴² » dont le produit est « une littérature qui réfléchit son propre kitsch avec mélancolie [...] c'est-à-dire son excès de mémoire, de modèle, qui lui fait faire l'œuvre d'art à l'envers⁴³ » et cela sous les modalités d'une quête paradoxale d'authenticité à travers le « masque » partagé par une frange de littérateurs de l'époque :

À partir d'un matériau commun, chaque différence s'inscrit dans l'écart hyperbolique, lequel est à son tour l'indice d'une communauté culturelle. Sacrifier à ce rite socio-esthétique, c'est s'autoriser le pathos sans craindre le ridicule, et inscrire son impudeur dans les règles d'un jeu [...] ⁴⁴.

C'est en examinant avec cette première clé interprétative un poème du recueil de Goudeau qu'on peut déterminer comment sa dimension métadiscursive participe de la mise à nu de telles « règles » du « jeu » littéraire, mais, surtout, comment en dépit de son ludisme la pratique parodique véhicule ici certains enjeux nécessaires à la compréhension des lignes de force d'une poétique des Hydropathes.

1.2 Une scénographie hybride

La section du recueil d'où est tiré le poème que nous examinerons s'intitule « Une saison de Spleen » et fait bon cas du *spleen* et de l'*ennui* dans leur dialectique avec l'Idéal. D'emblée, le poème « Vrais triolets de misère » présente un aspect formel composite et inhabituel. Certes, Goudeau y pratique le triolet, poème à forme fixe composé de huit vers sur deux rimes et dont la structure implique la répétition de vers entiers selon le schéma ABaAabAB. Le triolet, forme du XIII^e siècle qui fût aussi appelée rondel simple, suggère une axiologie de réception puisqu'il « a été utilisé pour la poésie comique, en particulier à l'époque de la Fronde⁴⁵ ». Cependant, le poème de Goudeau se compose d'un assemblage de plusieurs triolets : malgré son titre unique, le texte déploie douze petits poèmes différents qui

⁴² *Ibid.*, p. 97.

⁴³ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ Michèle Aquien, *La versification*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je? », 1990, p. 107.

deviennent des strophes à part entière de cette mécanique textuelle inédite sur le plan formel malgré son rapport manifeste avec la forme fixe convoquée. En outre, les triolets de Goudeau sont des triolets continus formant chacun un huitain plutôt que deux quatrains, et ce, de manière à bien les singulariser typographiquement. Ce dernier point est capital quant au contenu de ces strophes en contexte de dialogue et témoigne d'un rapport fond / forme.

En effet, Goudeau se joue du couplage habituel d'une suite de triolets car la scénographie⁴⁶ du texte emprunte au code théâtral des didascalies fonctionnelles qui déclinent l'identité des actants : chaque triolet équivaut ainsi à une réplique sous le mode de la complainte, laquelle creuse déjà un hiatus ironique entre le ton léger de la forme fixe convoquée et son traitement élégiaque. Ces stances, couplets ou répliques sont distribués inégalement dans une macrostructure en triptyque qui sépare les étapes d'une dramaturgie à hybridation générique et formelle. La première partie se dote de quatre strophes, deux actants et compose un dialogue; la seconde partie, polyphonique, compose un chœur de sept strophes et actants; la troisième partie agit comme un envoi monologique. Comme Goudeau le faisait en favorisant au cabaret l'implémentation⁴⁷ des œuvres par le truchement de la scène, il introduit dans leur réalisation scripturale une topographie énonciative hybride relevant à la fois de la chanson poétique et du théâtre: son poème est une mise en scène de voix orchestrées s'exprimant chacune par la chanson. Ces signaux textuels se jouent des modalités scéniques par lesquels le poème doit trouver son public aux Hydropathes, premier avatar

⁴⁶ Nous employons ici le concept de scénographie développé par Maingueneau : « [...] un texte qui relève de la scène générique romanesque peut s'énoncer, par exemple, à travers la scénographie du journal intime, du récit de voyage, de la conversation au coin du feu, de l'échange épistolaire... À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène [...] construite par le texte, une "scénographie". Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit d'abord le texte à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante [contextuelle] ou sa scène générique, reléguées au second plan mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. [...] La scénographie n'est donc pas un "procédé", le cadre contingent d'un "message" que l'on pourrait "faire passer" de diverses manières, elle ne fait qu'un avec l'œuvre qu'elle soutient et qui la soutient ». Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, Coll. « U », 2004, pp. 192-193.

⁴⁷ L'implémentation est un concept de l'esthétique fonctionnaliste du philosophe américain Nelson Goodman. Elle constitue l'étape de mise en en fonction d'une œuvre dans le circuit culturel qui en assure la réception autant qu'elle constitue un déterminant ontologique de l'œuvre. Voir Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2009, 185 p.

historique de ce que Françoise Dubor nomme « la nouvelle théâtralisation sociale⁴⁸ » du poète en « auteur-interprète⁴⁹ » de ses poèmes, monologues ou chansons. Or, selon Dousteyssier-Khoze « [l]a diversité, la multi-généricité – voire l'a-généricité – des performances sont frappantes⁵⁰ » sur le tréteau informel des premiers cabarets. En ce sens, l'aspect compositionnel du poème que nous examinons présente une scénographie homologue à l'hybridité de ses modalités pragmatiques d'implémentation scénique.

Le dialogue de la première partie des « Vrais triolets de misère » fait alterner la voix du « Vent » avec celle du « Moi » qui se révélera être artiste.

LE VENT

Pourquoi pleures-tu, dit le Vent,
Le Vent d'hiver chargé de plaintes ?
Ton cas est donc très émouvant ?
Pourquoi pleures-tu, dit le Vent,
Es-tu le seul être vivant
Qui puisse chanter des complaintes ?
Pourquoi pleures-tu, dit le Vent,
Le Vent d'hiver chargé de plaintes (*FDB*, p. 129)?

La réponse provient d'un sujet duquel Goudeau se dissocie en l'appelant « Moi », plutôt qu'en assumant de plain-pied l'embrayeur de cette voix de poète objectivée qui répond :

MOI

Les autres sont joyeux : je souffre,
Cette existence est un enfer !
Je répondis au Vent d'Hiver :
Le spleen, ce camarade amer,
M'entraîne à grands pas vers un gouffre (*FDB*, p. 130)!

Ici, les unités textuelles « spleen » et « gouffre », en tant qu'allégorèses, mettent en abyme les enjeux de l'hypotexte⁵¹ baudelairien. C'est Coquio qui emprunte le concept d'allégorèse à

⁴⁸ Françoise Dubor, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ Catherine Dousteyssier-Khoze, *op. cit.*, p. 153.

⁵¹ Le concept de Gérard Genette est ici employé malgré son caractère relativement suranné dans le cadre d'une théorie générale de l'intertextualité. C'est Daniel Sangsue qui s'en réclame à même sa mise au point d'une théorie de la parodie. Nous réservons donc à sa suite le terme d'« hypotexte » pour désigner le texte source faisant l'objet d'une intertextualité intentionnellement parodique. Celle-ci est désignée comme « hypertextualité ». Pour une mise au point récente sur l'intertextualité générale, voir Sophie Rabau, *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par S. Rabau, Paris, GF Flammarion, Coll. « Corpus- Lettres », 2002, 255 p.

Paul Zumthor pour expliquer la forme de littéralisation des allégories qu'implique la réécriture de Baudelaire : « tandis que l'allégorie recourt à l'analogie pour lire une vérité révélée, l'allégorèse fait passer cette vérité à l'acte dans un récit littéral dont les actants sont les Noms qu'elle a engendrés⁵² ». Patrick Labarthe, à son tour, définit le concept comme mise en acte d'« allégories narratives », c'est-à-dire que « le sens allégorique s'intègre à un discours qui assume les catégories de lieu et de temps, ce sont des allégorèses, que caractérisent à la fois une dimension dramatique qui construit, dans le temps, une image visuelle dramatisée, et une tendance à l'interprétation métaphysique⁵³ ». Ici, par exemple, le spleen fait figure d'actant métaphorique (« camarade amer ») agissant verbalement sur le sujet (il *entraîne* celui-ci). Cependant, la réécriture de l'allégorèse baudelairienne en épuise a fortiori le contenu, car « lorsque l'ordre analogique garant de [l']interdépendance [des Noms- actants] faiblit [...] le sens allégorique tombe dans la dépendance de l'action littérale. Les Noms alors fonctionnent comme des indices vides [...] L'allégorèse est une citation qui s'exhibe⁵⁴ ». Dans le cas qui nous concerne, cette relation hypertextuelle au « modèle spectral de la Baudelairité décadente » structure la voix du « Moi » selon l'ethos du poète maudit (soit l'un des traits de la légende Baudelaire, « poète maudit, type de l'artiste romantique⁵⁵ » et « poète condamné en justice⁵⁶ »).

Notons que l'ethos n'est pas entendu ici dans la seule tradition rhétorique aristotélicienne (qui comprend la notion au sens d'image que donne l'orateur de lui-même par son discours, construite en fonction de l'image qu'il a de son auditoire), mais bien au sens plus large entendu dans le cadre de l'analyse du discours écrit (où il correspond à l'instance subjective qui se manifeste à travers divers niveaux de discours – et même au-delà). Maingueneau précise :

L'ethos constitue ainsi un articulateur d'une grande polyvalence. Il récuse toute coupure entre le discours et le corps, mais aussi entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte : la

⁵² Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 96.

⁵³ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999, p. 48.

⁵⁴ Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 96.

⁵⁵ Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

qualité de l'ethos renvoie à un garant qui à travers cet ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir⁵⁷.

En somme, « le garant qui soutient l'énonciation doit à travers son propre énoncé légitimer sa manière de dire⁵⁸ ».

L'objectivation de la strophe énoncée implique ici un « ethos discursif » du Moi: il ne s'agit donc pas encore de l'ethos d'Émile Goudeau lui-même (mais bien d'un fragment antithétique qui le mettra en relief au terme de la lecture). La strophe suscite la caractérisation du niveau énonciatif en question (celui de l'actant objectivé) par le biais de « stéréotypes liés à des mondes éthiques⁵⁹ » qui construisent la subjectivité porteuse de l'énonciation autant que portée par elle. C'est toutefois ici l'ethos d'un mythe qui est pris pour objet par le poème; celui du poète maudit⁶⁰. La vocalité spécifique de cet ethos se trouve ici textuellement engendrée par le martèlement de clichés⁶¹ (enfer / spleen / gouffre). La narrativité constituante de leur sens et de leur valeur est pré-textuelle, en somme déjà menée à terme par l'axiologie et la poétique des *Fleurs du mal*, réduites à la stéréotypie. Les réponses du Vent au « Moi » confirment quelques strophes plus loin la nature artiste de son interlocuteur figuré :

Entends-tu la voix des maudits?
Écoute ce que je te dis.
Tu te croiras au Paradis
Dans cette cellule d'artiste (*FDB*, p. 131).

Cette « cellule d'artiste », c'est l'ethos cliché au sein duquel se trouve enfermé ce « Moi » s'évertuant à exprimer un mal du siècle dont il aurait le monopole, c'est la posture⁶² du poète

⁵⁷ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁰ Le mythe du poète maudit au dix-neuvième siècle est d'importance car il est « lié à une crise où se joue l'autonomie de la littérature et qui engage la situation concrète des écrivains ». Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexes, Coll. « Creusets », 1979, p. 324.

⁶¹ Remarquons que « "cliché" est plutôt réservé à la figure de style usée, à la trace du banal sur le plan de l'expression. "Stéréotype" désigne plus couramment le schème collectif figé, l'image ou la représentation commune; dans ce sens, il a partie liée avec la notion élaborée par les sciences sociales. » Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, Coll. « Universitaire de poche », 2010 [1997], p. 84.

⁶² J. Meizoz remarque que toute poétique, parce qu'elle est traitement singulier de topoï et de thématiques engage depuis le travail de ses matériaux un ethos. Ces divers aspects peuvent être

maudit dont la rhétorique est sclérosée au moment même où, dans le sillage du romantisme, elle réitère son mythe comme topique à fonction légitimatrice, doxa et stratégie d'écriture selon laquelle, comme les travaux de Pascal Brissette l'ont démontré, « l'écrivain légitime est généralement malheureux⁶³ ». Or, la réécriture des allégorèses constitutive de cette rhétorique chez Baudelaire tend d'emblée à en épuiser la fonction de légitimation discursive; à tout le moins, de la prendre au sérieux.

En effet, la seconde partie du poème de Goudeau sous-intitulée « Les voix apportées par le Vent » dément l'orthodoxie de cette rhétorique alors que le Vent demande au poète maudit d'être précisément à l'écoute de la « voix des maudits ». Les « vrais » malheureux du poème ne sont pas poètes, mais ceux dont la voix n'est pas entendue; ceux dont la voix s'égare dans les bas-fonds parce que leur existence se situe aux frontières de l'ordre établi. Tour à tour composent ce chœur les figures suivantes : « un affamé »; « un numéro d'hôpital »; « un gribouille tragique »; « la délaissée »; « un passant suspect » « le failli » et « le condamné »; autant d'archétypes exemplaires d'un destin malheureux. En effet, l'article indéfini « un » mobilise la dimension apparemment exemplaire de certaines figures s'en trouvant objectivées; alors que l'article défini « le » qui en informe les autres vient renforcer l'impression de catalogage auquel se livre le texte, sorte de déclinaison de types essentialisés figurant la marge de la vie bourgeoise. Sur ce point, Laurent Jenny remarque la tendance qu'a la poésie d'aboutir toujours à l'indéfini, voire à l'essentialisation même de ce qui est apparemment grammaticalement déterminé :

L'article présente comme défini un indéfini, selon un trope déterminatif qui donne la clé d'une grande partie de l'énonciation poétique, les « objets » poétiques se trouvant à mi-chemin de l'existence individuelle et générique, les « circonstances » poétiques étant d'emblée transcendées par leur essentialisation⁶⁴.

subordonnés au concept de « posture », laquelle constitue « une manière singulière et subjective d'occuper une "position" dans un champ littéraire », et donc, dépasse largement le seul texte (comportement social, habillement, gestes, etc.). Nous limiterons ici l'étude de cette « posture » à la production textuelle qu'elle engage (d'autant que dans notre exemple, cette posture figurée n'est pas celle de l'auteur, mais qu'un objet de son discours). Le terme nous permet de mettre en relief toute la portée du propos de Goudeau. Voir J. Meizoz, « Ethos et posture d'auteur », *Études de lettres*, n° 1-2, Lausanne, 2005, p. 182.

⁶³ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 36.

⁶⁴ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, Coll. « L'Extrême-contemporain », 1990, p.50.

La voix du « Vent » se trouve quant à elle confirmée dans sa fonction d'alter ego du poète, en tant que son principe métrique octosyllabique est aussi celui du « Moi », alors que les voix apportées par le Vent dans la seconde partie du poème sont toutes singularisées par une construction métrique propre se jouant des valeurs attachées historiquement aux diverses formes du vers. De plus, si chacune de ces voix est isométrique, le poème lui-même demeure hétérométrique puisque chaque voix est dotée de son mètre, lequel devient alors « signature » singulière de l'une ou l'autre subjectivité qui s'inscrit dans la parole poétique. En somme, chacune des voix adopte l'allure d'une différentielle dans le système discursif en présence. On retrouve des voix aux mètres de sept, huit, neuf, dix ou douze syllabes, voix dont la scansion rythmique obéit souvent à la signifiante performative du récit chanté par chacune.

1.3 Les voix ironiques des maudits

Quelques exemples méritent l'examen. Ainsi, la délaissée de la huitième strophe s'exprime en heptasyllabes, un vers « fréquent dans la poésie lyrique courtoise⁶⁵ » qui instaure pourtant ici un écart ironique en l'absence de l'amant ingrat :

LA DÉLAISSÉE

J'allumerai ce charbon,
Et fermerai la fenêtre.
Le marchand dit qu'il est bon.
J'allumerai ce charbon.
Que fait-il, mon vagabond ?
Avec une autre peut-être...
J'allumerai ce charbon,
Et fermerai la fenêtre (*FDB*, p.134)...

L'image de la belle courtisée à la fenêtre est inversée devant l'abandon que le froid symbolise, la délaissée – et le lyrisme « éteint » qu'elle suggère – n'ayant plus que le prosaïsme du charbon comme chaleur (effective et affective). Bien qu'il s'agisse d'un mètre simple dans ce triolet (lequel est sans césure), Goudeau structure par la virgule et le nombre certaines tensions syntaxiques notables. Les vers répétés de cette strophe ayant une coupe grammaticale décroissante de 4+3 syllabes (« J'allumerai / ce charbon // et fermerai / la fenêtre ») fondent un système signifiant par la récurrence, système signifiant avec lequel entre en tension le vers central, non répété, de coupe syntaxique croissante 3+4. Cette

⁶⁵ Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 33.

inversion confère un relief dramatique à l'anxiété de la question qui tourmente la femme : « Que fait-il, / mon vagabond ? ». La réponse chargée de déni, sur un mode attristé, renverse à nouveau cette scansion par une coupe syntaxico-grammaticale en 5+2, opérant l'effet de suggestion du « peut-être » qu'un tel détachement par la virgule rend lourd de sous-entendus dans le sixième vers (« Avec une autre, / peut-être ... »).

La résolution au crime du passant suspect est exprimée par la régularité du décasyllabe de coupe symétrique 5+5 de ses vers répétés, dont l'attaque est portée par l'agressivité de l'écho tonique en /p/ de la chaîne prosodique du premier hémistiche, à laquelle répond en position symétrique un écho en /d/ dans le second.

UN PASSANT SUSPECT

Le premier qui passe, il faudra lui dire :
 La bourse ou la vie ! On est homme, enfin !
 J'ai mendié; l'on m'a dit: tu veux rire !
 Le premier qui passe, il faudra lui dire :
 Oh ! minuit ! L'enfant n'aura rien à frire;
 Il faut bien voler ou mourir de faim !
 Le premier qui passe, il faudra lui dire :
 La bourse ou la vie!... On est homme, enfin ! (*FDB*, p. 134. Nous soulignons)...

Ce martèlement prosodique produit l'harmonie imitative d'une voix qui cherche à se donner courage et à se convaincre de la valeur de sa résolution illicite forcée par les circonstances (il faut nourrir un enfant). En contrepartie, les vers qui évoquent la douleur qui pousse le passant au crime s'écrivent plutôt dans la discordance de l'impair, rompant la césure épique alors que la voix bouleversée s'étrangle sous l'émotion. C'est le cas du troisième vers, de coupe inhabituelle 4+6, rendu instable par rejet interne (« J'ai mendié; l'on / m'a dit : Tu veux rire! »). On retrouve ces mêmes effets de tension entre mètre et discours au cinquième vers (« Oh ! Minuit ! L'enfant / n'aura rien à frire; »). À ces effets s'ajoutent ceux de la cascade contre-accentuelle en /r/ qui produisent un contraste désarticulé entre l'idée du « rire » que le passant récolte en mendiant et le drame que ce rire suscite par déploiement de son phonème consonantique dans la révélation de sa conséquence. Se servant du pouvoir de mise en tension propre aux systèmes du langage poétique, Goudeau exprime toujours la douloureuse et intime vérité de ces voix comme une mise en cause de l'harmonie du vers réitéré qui structure le triolet, et ce, au profit d'une quête d'« authenticité » verbale qui rompt

le masque des convenances (classiques au plan poétique; bourgeoises au plan social représenté).

Ailleurs, le choix du lexique porte la marque du malheur évoqué. À la dixième strophe, le /f/ du failli contamine sa propre voix et motive l'engendrement des signifiants depuis l'obsession de la ruine qui est la sienne tandis qu'il profère les mots « faillite, fille et fiole », projetant dans la chaîne signifiante son conflit avec le système bourgeois qui le typifie en tant que « failli ».

LE FAILLI

Demain matin, c'est la faillite,
Avec le déshonneur au bout.
Ma fille dort, pauvre petite !
Demain matin, c'est la faillite!
Moi! dans cette fiole maudite
Je vais boire mon dernier coup...
Demain matin, c'est la faillite
Avec le déshonneur au bout (*FDB*, p. 133) ...

En somme, la causalité phonétique de la prosodie est homologue à la causalité sociologique évoquée, à savoir que la perte de capitaux conduira à l'alcoolisme et à l'abandon d'une fillette. Ce « Moi ! » exclamatif du cinquième vers est celui d'un sujet qui prend conscience avec stupéfaction de sa réification.

Le condamné à mort de la onzième strophe (qui doit certainement beaucoup à Victor Hugo) s'exprime pour sa part en dodécasyllabes, hachurant son vers de tirets qui mettent littéralement l'alexandrin à mort par le rythme irrégulier d'interjections qui détachent des accents rythmiques incongrus : ceci fend la strophe comme le condamné imagine lui-même qu'il sera fendu « comme on fend une fève ».

LE CONDAMNÉ

Hé! Qui m'appelle, là ? – Serait-ce le bourreau? –
Non : – c'est l'ombre du mort qui me poursuit en rêve.
Il me semble le voir cloué sur le carreau. –
Hé ! qui m'appelle, là ? Serait-ce le bourreau ?
Dire qu'ils me mettront dans leur noir tombereau,
Après m'avoir fendu, comme on fend une fève !
Dieu ! qui m'appelle encor? – Serait-ce le bourreau ?
Non! c'est l'ombre du mort qui me poursuit en rêve (*FDB*, p. 135).

La double origine étymologique du tiret donnée par Drillon, soit « un croisement du germanique "teran" ("arracher") et du latin "gyrare" ("tourner")⁶⁶ » évoque le mouvement d'une tête soumise à la décapitation. La dislocation syntaxique par le tiret participe bien ici d'une signifiante de la mise à mort évoquée, le vers et la strophe étant eux-mêmes fendus « comme on fend une fève ». Les membres de phrase sont bien « arrachés », autant que la répétitivité anxiogène du discours relève d'une parole affligée du « tournoiement » prospectif de sa propre mort au détriment du sommeil. Bref, le corps du texte s'avère soumis à un principe typographique de disjonction analogue à la disjonction à venir du corps guillotiné. Goudeau transgresse en outre le principe de répétition du triolet, en remplaçant l'interjection « Hé ! » par un appel désespéré à « Dieu ! » dans l'avant-dernier vers : la structuration formelle est ainsi modifiée au gré d'une panique croissante que le « tournoiement » du discours rendait déjà visible.

Bref, au sein des voix de la seconde partie de son texte, Goudeau valorise les mètres simples détournés de leurs cadres traditionnels, ou bien des mètres complexes impairs, associant l'authenticité de l'expression des malheurs à la discordance du dispositif signifiant. L'ensemble valorise la voix des déshérités contre la posture du maudit. L'artificialité des allégorèses baudelairiennes « spleen » et « gouffre » qui agissent comme source de détresse sur le « Moi » artiste devient alors manifeste, tandis que chacune des voix apportées par le Vent évoque l'action sur son destin de problèmes inscrits sur le plan du monde. De plus, le travail formel et métrique motive ces voix, les inscrivant d'autant dans la réalité matérielle. Les mots « les autres sont joyeux – je souffre » que profère le « Moi » artiste apparaissent conséquemment immotivés et entièrement muets par les déterminations idéelles des signes « creux » que sont ici les référents parodiques du modèle baudelairien.

Enfin, toutes ces solitudes parallèles qui s'énoncent dans la structure itérative du triolet offrent sur le plan formel l'impression d'un ressassement inévitable et perpétuel de leurs malheurs. Les points de suspension au terme de chacune des strophes confirment la perpétuité de ces fragments de drames personnels, laissant néanmoins chacun de ces destins suspendus, mais lourds de sous-entendus – à l'exception du condamné à mort, la seule des

⁶⁶ Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 329.

voix apportées par le Vent à culminer typographiquement sur le point, « marque de l'irréversible⁶⁷ » comme le qualifie Drillon.

1.3.1 Le dilemme ironique de la libre subjectivité en poésie

Manifestement, le texte de Goudeau vérifie la thèse de Jerrold Seigel selon laquelle « la bohème n'était pas un domaine étranger à la vie bourgeoise, mais l'expression d'un conflit surgi dans son sein même⁶⁸ », « à la fois un genre de vie et une interprétation théâtrale, et d'elle-même et de la société contre laquelle elle réagissait⁶⁹ ». En somme, il y a une dimension politique générée par cette diffraction antithétique des instances énonciatives : alors que « l'image vague, mais magnétique, de l'artiste voué à sa propre imagination et au déploiement de son moi émerge comme symbole de la "libre subjectivité" que la société postrévolutionnaire prétendait libérer dans la vie de chacun⁷⁰ », le texte de Goudeau met en question cette symbolisation prétendue par laquelle, finalement, l'artiste « dépolitiqué⁷¹ » exerce plutôt une libre subjectivité (Hegel) creuse ou égotique, au détriment des non-artistes chez lesquels le principe du droit illimité demeure inatteignable, même au plan symbolique. Ces voix incarnent donc différents types qui offrent à construire le drame latent de la société bourgeoise que problématise la bohème durant le XIX^e siècle et figurent une panoplie des dysfonctionnements qui conduisent à une marginalité mortifère. Ces types errants, pauvres, suicidaires ou en perdition correspondent bien à quelque *lumpenproletariat*, ce sous-prolétariat sans conscience de classe que Marx voyait en la bohème et dont le poème esquisse ici la désespérance⁷². Cette théâtralisation des rapports entre esthétique du rire et politique de la parole se cristallise à même la clause du poème de Goudeau.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁸ Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1991, p.20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁷¹ C'est l'expression fameuse qu'emploie Baudelaire dans sa Lettre du 5 mars 1852 à Narcisse Ancelle: « Le 2 DÉCEMBRE m'a *physiquement dépolitiqué* ». Charles Baudelaire, *Correspondance*, choix et présentation par C. Pichois et J. Thélot, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2000, p. 69.

⁷² « Pour Marx, dont le portrait de la bohème est contemporain des *Scènes de la vie de bohème* de Murger, le territoire de la bohème ne s'arrête pas aux frontières rassurantes de l'art et de la littérature;

En effet, la troisième partie du texte fait figure d'envoi railleur : en vers trisyllabiques⁷³ dépourvus d'accent mobile, le Vent se moque de l'artificialité poétique une fois que le chœur (dont il est chacune des voix) a fait défiler un parangon de misérables.

LE VENT

Qu'en dis-tu,
Eh! Beau masque!
Cœur battu,
Ta vertu
Est bien flasque
Qu'en dis-tu,
Eh ! beau masque (*FDB*, p. 136)?

Puisque les choix métriques se sont avérés déterminants pour les différentes voix du texte, il nous faut bien considérer le traitement des trois syllabes en clause. En somme, parce que sa voix referme les divers plans du texte selon un motif de trinité on peut considérer que le Vent acquiert formellement le statut quasi théologique de Verbe. La macrostructure du poème en triptyque, la triple répétition des vers d'un triolet et, finalement, la clause en vers de trois pieds concentre dans la diatribe finale la présence du nombre structurant. La forme se fait alors garante d'un dévoilement de l'ethos paradoxal de Goudeau depuis les nombreux ethos pris pour objets dans la structure dialogique du poème.

Ainsi, puisque le Vent est le double métrique du poète dans la première partie et que le chœur de la seconde partie se compose d'une suite de prosopopées apportées par le Vent, le poète engendre son texte à travers une démultiplication de rôles et se moque finalement de lui-même sur le plan du contenu en même temps qu'il opère paradoxalement son sacre et clôt parfaitement la forme. Le glissement entre l'exclamatif des deux premiers vers de la clause et l'interrogatif de leur reprise finale marque bien l'ambivalence du pathos connoté à même une parole qui relève autant du langage dramatique que du soliloque. C'est ici où Goudeau

la bohème est hétéroclite et dangereuse, elle est formée de tout un sous-prolétariat urbain, instable, tenant du banditisme, ne voyant que ses intérêts immédiats [...] ». Pascal Brissette et Anthony Glinier (dir. publ.), *Bohème sans frontière*, Genève, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2010, p. 9.

⁷³ Comme on le verra plus loin, ce choix métrique n'est sans doute pas innocent puisque, comme le remarque Jean Suberville, ce vers simple a surtout été popularisé au XIXe siècle par l'entremise de Hugo. Voir *Histoire et théorie de la versification française*, Paris, Sèvres, 1968, p. 138.

dépasse la seule charge à l'égard de la rhétorique du maudit pour confirmer l'horizon parodique et ironique de son dispositif d'énonciation, puisque la mise en cause effectuée par le texte touche en définitive le canon de la pratique au sein de laquelle il s'inscrit. Linda Hutcheon résume ainsi un tel procédé d'auto-problématisation: « Self-parody [...] is not just an artist's way of disowning earlier mannerisms by externalizations [...]. It is a way of creating a form out of the questioning of the very act of aesthetic production⁷⁴ ». Le choix du terme « Moi » pour désigner l'artiste drapé d'un pathos convenu invite à ne pas oublier cette tension ironique qui structure le texte en considérant l'ambivalence de la relation critique qui l'anime, puisque Goudeau suggère néanmoins avec ironie sa filiation de principe avec le poète raillé par le vent. Or, comme le remarque Pierre Schoentjes, l'« ironiste peut être critique, mais quand il l'est, il s'exprime néanmoins dans une certaine communion d'esprit avec sa cible⁷⁵. » Ici, le poète, parce qu'il est objet d'une persécution de ses doubles qui mettent à nu l'aporie éthique et morale⁷⁶ du geste poétique s'avère peut-être malgré tout légitimé selon les modalités de la « malédiction littéraire » dont l'opération est figurée – et surtout problématisée. Goudeau actualise de la sorte la puissance symbolique du mythe tout en évoquant son ridicule détachement de toute réalité.

L'autodérision apparaît donc être condition *sine qua non* d'une poétique de la réécriture critique, en tant que les modes parodiques et ironiques partagent une structure opératoire :

« Both irony and parody operate on two levels – a primary, surface, or foreground; and a secondary, implied, or backgrounded one. But the latter, in both cases, derives its meaning from the context in which it is found. The final meaning of irony or parody rests on the recognition of the surimposition of these levels⁷⁷. »

Si Hutcheon écrit ces lignes du point de vue d'une théorie de la parodie, Philippe Hamon vérifie ces remarques quand il étudie l'ironie. Hamon suggère que « tout fait d'ironie tend au

⁷⁴ Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of the twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1986, p. 10.

⁷⁵ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2001, p. 220.

⁷⁶ Nous adoptons de ces concepts l'acception du philosophe Paul Audi selon lequel « la ligne de séparation de l'éthique et de la morale devrait [...] recouper celle qui sépare le pour-soi (dimension de l'éthique) du pour-autrui (dimension de la morale) ». *Créer : introduction à l'esth/éthique*, Lagrasse, Verdier, Coll. « Poche », 2010 [2005], pp. 17-18.

⁷⁷ Linda Hutcheon, *op.cit.*, p. 34.

pastiche ou à la parodie : en effet, le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et à ses règles, en les dénudant dans leur aspect "mécanique" et répétitif, là où l'autre croyait justement avoir fait acte de style original⁷⁸ ». Sur le plan de la structure communicationnelle, d'ailleurs, ces divers modes transigent tous par un schéma qui implique minimalement la cible, l'énonciateur et le tiers (que sont les témoins et éventuels complices).

Conformément à ce schème ironico-parodique de mécanisation de la rhétorique de malédiction littéraire, les « Vrais triolets de misère » que seraient les voix apportées par le Vent pour faire taire le poète maudit en sont néanmoins de faux, eux aussi des simulacres fortement formalisés sur la page autant qu'archétypés et essentialisés en toute conscience de cause. L'ironie étant que les deux postures éthiques de réception du texte qu'on puisse adopter conduisent l'une et l'autre à une remise en question narquoise de la figure du poète maudit par une formule relevant de la double contrainte exprimant la facticité quelque peu impuissante de tout énoncé esthétique : soit toutes ces voix sont esthétiquement légitimes, car malheureuses – réduisant celle du poète à n'être que l'une parmi d'autres –; soit aucune de ces voix misérables n'est esthétiquement légitime, et la ressemblance de celle du poète avec la leur le discrédite. La « vraie » misère est alors une mesure relative subordonnée à l'humour d'une expression impossible puisque l'artiste qui prend conscience de la vanité de ses plaintes vers l'Idéal par rapport aux malheurs « réels » des autres « se croire[a] au paradis dans sa cellule d'artiste », invalidant par cette comparaison la pertinence de son élégie. En prenant conscience tout à la fois de la chance « réelle » qu'est sa libre expressivité symbolique, il en résulte un malheur pour l'art de poète paradoxalement privé de sa substance justificatrice.

Pourtant, en permettant à ces voix de maudits « authentiques » d'envahir son poème au détriment de la voix du poète figuré, Goudeau échappe par le dédoublement à l'accusation qu'il met en scène et rectifie néanmoins ce « partage du sensible » (Rancière) dans le cadre du poème; cela sans toutefois perdre de vue l'artificialité de cette rectification qui n'a lieu que dans la virtualité d'une œuvre aux avatars archétypaux.

⁷⁸ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, Coll. « Recherches littéraires », 1996, p. 26.

1.3.2 L'impossible ethos d'une politique du poème

Les définitions du politique établies par Rancière sont ici tout à fait probantes du dilemme affectant le dispositif formel et énonciatif du poème par rapport à sa doxa légitimante:

La parole par laquelle il y a de la politique est celle qui mesure l'écart même de la parole et de son compte. Et l'aisthesis qui se manifeste dans cette parole, c'est la querelle même sur la constitution de l'aisthesis, sur le partage du sensible par lequel des corps se trouvent en communauté⁷⁹.

C'est bien ce mécompte politique de la parole poétique dont le Vent rétablit le partage face au Moi pétri de baudelairité en donnant parole à un cortège de voix socialement étouffées⁸⁰. Une remarque de Jankélévitch sur la dialectique de la conscience ironique s'avère ici pertinente quant à la manière de sacrifice comique accompli par les tensions du poème auto-négateur d'Émile Goudeau:

La conscience ironique dit non à son propre idéal, puis nie cette négation. Deux négations s'annulent, disent les grammaires : mais – ce que les grammaires ne nous disent pas – l'affirmation ainsi obtenue rend un tout autre son que celle qui s'installe du premier coup, sans passer par le purgatoire de l'antithèse⁸¹.

Cette dialectique ironique a pour effet que l'autre grande fonction de la malédiction littéraire identifiée par Brissette n'est pas générée par le texte. Celle-ci implique que sa valeur heuristique est de « fournir une explication à la souffrance des hommes de lettres et de lui donner un sens⁸² » et cela parce que le mythe « véhicule l'idée que ce sont toujours les justes qui souffrent le plus⁸³ ». En soumettant l'ethos du maudit livresque à son antithèse, le texte

⁷⁹ Jacques Rancière, *La méésentente : politique et philosophie*, Paris, Gallilée, Coll. « La philosophie en effet », 1995, p. 48.

⁸⁰ « La question de la démocratie est bien celle de la voix. Je dois avoir une voix dans mon histoire, et me reconnaître dans ce qui est dit ou montré par ma société, et ainsi, en quelque sorte, lui donner ma voix, accepter qu'elle parle en mon nom. [...] L'idéal d'une conversation politique — de la démocratie — serait non pas celui de la discussion rationnelle, mais *celui d'une circulation de la parole où personne ne serait mineur, sans voix*. La revendication et le dissensus ne sont pas des excès, ni des confins ou limites de la démocratie, mais définissent la nature même d'une véritable conversation démocratique ou de la démocratie radicale. » Sandra Laugier, « À la recherche de la voix perdue: réinventer l'individualisme? », *Multitudes*, n° 22, automne 2005, pp. 82-86. Nous soulignons.

⁸¹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1979 [1964], p. 76.

⁸² Pascal Brissette, *op. cit.*, p. 41.

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

prend cette rhétorique à charge en faisant de ses signaux des codes creux, purs objets de connivence qui mettent alors en cause la valeur même de la poétique qu'ils prétendent légitimer. Pour le dire autrement : Goudeau se légitime paradoxalement par la délégitimation d'une activité poétique qui admet que, comme le dit le Vent, « ses vertus sont bien flasques ». La parole poétique s'avère maudite précisément de ne plus l'être, mais sauve son éthique et sa morale en dénonçant la rectitude de la malédiction.

Dès lors, l'axiome « les autres sont joyeux – je souffre » que profère le Moi dans la deuxième strophe est précisément inversé chez Goudeau et les Hydropathes qui privilégient au cabaret rire, ivresse et épicurisme. « Mieux vaut être demeuré vivant grâce à l'insouciance, que d'être mort stoïquement de misère, en se drapant dans un manteau de héros byronien. Si parfois nous avons dépassé la limite permise au rire, nous n'avons pas du moins allumé le réchaud d'Escousse, ni cherché le foulard de Gérard de Nerval » (*DB*, p. 152)⁸⁴. L'aporie que le poème met en tension suggère plutôt la vanité du geste esthétique, peu importe la perspective. La seule poétique qui ne soit pas la proie d'une naïveté à l'égard du mythe de la malédiction littéraire ou de l'usage purement instrumental de son ethos dans le régime d'autonomie littéraire est pour Goudeau celle du rire par la problématisation de cette dite aporie de la mise en poème. Par une sorte de pis-aller ironique, nous avons affaire à une écriture qui choisit d'exhiber sa facticité en toute conscience de cause, faisant de cette artificialité dénoncée une condition d'authenticité paradoxale: celle de la signifiante par la « négativité » parodique d'un dévoilement des règles du jeu, et ce, en faveur d'une politique de la parole.

1.4 Hugo : un métadiscours

Selon Hutcheon, en plus d'ironie la parodie est caractérisée par deux opérations fondamentales : la transcontextualisation et l'inversion, lesquelles s'avèrent ici toutes deux opérantes par le truchement d'une autre source qui complète le prisme sémiotique du poème. Si la strophe du « Moi » a comme ultimes hypotextes les poèmes « Le Gouffre » et « Spleen » tirés des *Fleurs du mal* et introduits dans un ensemble ironique, la macrostructure

⁸⁴ Goudeau désigne ici Victor Escousse (1813-1832) qui s'est suicidé en s'asphyxiant après l'échec de sa pièce *Raymond* et évoque la fameuse pendaison de Nerval.

des « Vrais triolets de misère » se nourrit d'un poème de Victor Hugo puisé dans *Les Chansons des rues et des bois*⁸⁵. Il y a donc deux axes d'hybridation qui témoignent de la conscience réflexive à l'œuvre : d'une part, l'hybridation des modalités génériques de la chanson poétique et du théâtre d'un poème qui, par sa scénographie hybride et ses jeux métriques, témoigne pleinement de la nécessité politique d'ouvrir aux Hydropathes « un théâtre de la poésie ouvert à tous » (*DB*, p. 221); d'autre part, le texte est habité de la transcontextualisation des hypotextes aux référents auctoriaux conflictuels de Baudelaire et Hugo, entre-tissés. Ainsi, Hugo a lui aussi fait parler le vent d'hiver en imposant au poète le silence :

–Va-t'en, me dit la bise.
C'est mon tour de chanter. –
Et, tremblante, surprise,
N'osant pas résister,

Fort décontenancée
Devant un Quos ego,
Ma chanson est chassée
Par cette virago.

Au niveau formel, si le poème de Hugo nomme la chanson ; celui de Goudeau, lui, la met littéralement en forme et en acte par l'usage du rondel simple. Goudeau se sert aussi de ce scénario pour pratiquer l'inversion de certains de ses traits et en déplacer le canevas: la bise hugolienne est une « virago », ce qui en fait une entité féminine d'un autoritarisme sérieux; chez Goudeau, la muse éolienne adopte plutôt le genre masculin et le ton moqueur. Si, chez Hugo, le poète se tait pour laisser parler la bise, c'est pour donner cours ensuite à une description de la manifestation de la nature déchaînée persécutant le sujet. Chez Goudeau, le vent fait taire le poète pour plutôt laisser libre court à la manifestation vocale des déshérités, ouvrant la porte à des considérations éthiques dans une optique métatextuelle, refusant la transcendance romantique et la posture de la génialité maudite ou sacrée; privilégiant plutôt l'immanence des voix marginales de la Cité.

L'intention critique derrière le jeu de double réécriture est perceptible: c'est celle du problème de la légitimité dans la succession des voix et des générations poétiques, un enjeu

⁸⁵ Victor Hugo, « Va-t'en me dit la bise », *Chansons des rues et des bois*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Lausanne, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 792.

qui motive l'existence du cercle des Hydropathes. « Écoute ce que je te dis », ordonne le Vent de Goudeau, « C'est mon tour de chanter », dit la bise hugolienne, cependant que le poème de Hugo met l'accent sur un sujet qui subit le courroux de la bise alors que celui de Goudeau adopte en définitive la posture du Vent, comme en témoigne l'envoi. Le Vent, dans son cas, dénonce l'artifice et repousse l'ethos du maudit qu'on retrouve autant chez Hugo que Baudelaire. Précisons que dans l'un et l'autre cas il nous faut certes tenir compte d'un « ethos prédiscursif⁸⁶ » important qui donne une charge symbolique plus vaste aux seuls renvois hypertextuels en présence, les deux auteurs ayant une forte réputation situant leur ethos au mythe de la malédiction littéraire.

Goudeau dépasse toutefois le niveau restreint de l'emprunt rhétorique à Baudelaire, à Hugo et aux stratégies d'écritures héritées du romantisme et il tire profit des deux niveaux opératoires de la parodie identifiés par Margaret Rose. Se déploie entre le poème parodique et ses cibles l'écart signifiant par lequel s'exécute ce que Rose nomme « the critical refashioning of preformed literary material⁸⁷ », c'est-à-dire la mise en action d'un métadiscours. On a vu que si celui-ci fonctionnait parfaitement en ignorant ses sources (par l'autoréflexivité du jeu de dédoublements des voix et par la clause ironique envers la posture artiste représentée), la reconnaissance des hypotextes confirme la parodicité du métatexte en lui donnant la portée d'une critique plus circonstanciée qui était bien celle de la bohème fin-de-siècle à l'égard de ses prédécesseurs dans l'ombre desquels elle s'est trouvée (et finalement se trouve encore).

La remise en cause du code romantique fonctionne alors à deux niveaux : sur le plan du contenu, l'objet du poème de Goudeau est de critiquer une certaine grandiloquence artiste représentée par le « Moi » (par l'autoréflexivité de soi-même comme objet et par l'hypertextualité critique); sur le plan de la forme, le choix de la parodie véhicule de lui-même – en tant que moyen esthétique de réécriture – une éthique de l'art opposée à celle de singularité du génie romantique que Goudeau interroge. En effet, « avec la fin du

⁸⁶ « L'ethos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, mais on ne peut ignorer que le public s'est construit aussi des représentations de l'ethos de l'énonciateur *avant* même qu'il ne parle. Il est donc nécessaire d'établir une distinction entre *ethos discursif* et *ethos prédiscursif* (ou *préalable*). Seul le premier [...] correspond à la définition d'Aristote. » Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁷ Margaret Rose, *Parody / metafiction*, Londres, Croom Helm, 1979, p. 35.

romantisme, des valeurs comme l'inspiration et le génie disparaissent au profit de conceptions plus artisanales de la littérature⁸⁸ ». Tout le dilemme de l'esthétique fin-de-siècle est d'ailleurs lié à cette impression que l'invention n'est plus possible. Goudeau aura affirmé qu'autour de la fin de la décennie 1870, « ce fut une période lamentable, où il semblait que jamais plus, au grand jamais, on ne s'occuperait de littérature » (*DB*, p. 148). La parodie s'avère donc sur le plan historique « un des moyens de sortir de cette paralysie⁸⁹ » affligeant le postromantisme et n'est en cela pas étrangère à la sensibilité Décadente. Ce déplacement de la clause de la valeur poétique au sein de la communauté interprétative des Hydropathes a toutefois certainement contribué à isoler Goudeau de la possibilité d'une reconnaissance institutionnelle en vertu notamment du préjugé tenace lié aux pratiques parodiques et satiriques, « modes dévalués⁹⁰ ».

1.5. L'ironie, une politique de la réception

Un autre aspect de cette mise à distance institutionnelle relève du fonctionnement même de ces modes. C'est que les modalités de la structure ironique de l'esprit fumiste font souvent appel aux compétences du récepteur pour être opérantes. À l'égard des modèles poétiques qu'elle problématise, l'ironie consolide la communauté interprétative du cercle des Hydropathes dans un rapport relevant ultimement d'une politique discursive de laquelle le récepteur non compétent risque l'exclusion. Linda Hutcheon écrit que

L'ironie instaure explicitement une relation [...] entre l'ironiste et des auditoires multiples : celui auquel on entend s'adresser, celui qui laisse poindre l'ironie, et celui que son incompréhension exclut. Cette relation est de nature politique dans la mesure où inclusion et exclusion impliquent une hiérarchie⁹¹.

Elle ajoute plus loin : « L'ironie, stratégie discursive la plus dépendante du contexte, est plus étroitement dépendante de la politique de sa création et de sa réception⁹². » À cet égard, on comparera par exemple la réception des *Fleurs du bitume* par Alphonse Allais (hydropathe,

⁸⁸ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰ Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anma Libri, Coll. « Stanford French and Italian studies », 1978, 163 p.

⁹¹ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 296.

⁹² *Ibid.*, p. 301.

humoriste et sujet de la même communauté interprétative que l'auteur) avec celle de Maxime Gaucher de la *Revue politique et littéraire*. Gaucher aborde Goudeau comme un poète sans originalité, en vertu même de la sincérité d'expression qui serait sienne – laquelle serait en ce sens pour lui une part non négligeable de la mesure de la valeur poétique.

Il a cru son idée originale : hélas ! Moi qui suis condamné à lire tant de poésies parisiennes, parnassiennes, impressionnistes et autres, j'ai entendu chanter bien souvent ce qu'il chante d'un ton délibéré comme étant audacieux et nouveau. [...] Je veux bien que les colères de Goudeau soient sincères ; mais ce sont des colères banales [...] ⁹³.

Inversement, Allais brosse de Goudeau le portrait d'un fantaisiste moqueur dont l'activité relève d'un second degré généralisé.

Vous verrez [dans les poèmes de Goudeau] l'ironie brillante, la verve moqueuse, la fantaisie aux prises avec la réalité et la lançant par-dessus bord, pour se jouer de tout et de tous à son aise. [...] Le tout couronné par le sourire moqueur qu'adresse aux lecteurs et lectrices le poète [qui] agréablement se moque d'avance du jugement qu'on peut faire de lui ⁹⁴.

Cette volonté de « se jouer de tout et de tous » se sera certainement retournée contre le poète. Léon Bloy rendra compte lors de la parution des *Poèmes ironiques*⁹⁵ de la possibilité d'une telle lecture erronée des œuvres du poète témoignant de la dynamique d'inclusion / exclusion au cœur d'une politique ironique : « Quand parut son premier livre, *Fleurs du Bitume*, je n'y compris rien. Je crus ce qui n'était pas et je doutais de ce qu'il aurait fallu croire ⁹⁶ ». Ce problème de réception adéquate explique sans doute le changement du titre du deuxième recueil du poète initialement annoncé sous le nom de *Méphisto*⁹⁷ avant de devenir *Poèmes ironiques*. Le nouveau titre insiste sur l'ironie de la démarche et annonce l'horizon de lecture adéquat par une préface à teneur d'art poétique qui témoigne du rire singulier de l'esthétique du poète tiraillé par les paradoxes de la vie parisienne dont il juge la synthèse esthétique impossible. Si Goudeau place de fait sa production sous l'égide d'un succédané d'ironie romantique, à savoir, comme le voulait Friedrich Schlegel que « dans un monde fait de

⁹³ Maxime Gaucher, « Causerie littéraire », *La Revue Politique et Littéraire*, no 13, 28 septembre 1878, reproduit dans *Dix ans de bohème*, op. cit., p. 179

⁹⁴ Alphonse Allais : « Émile Goudeau », *Le Biographe*, vol. IV, 1880, reproduit dans *Dix ans de bohème*, op. cit., p. 314

⁹⁵ Émile Goudeau, *Poèmes ironiques*, Paris, Ollendorff, 1884, 208 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PIR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹⁶ Léon Bloy, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, op. cit., p. 89.

⁹⁷ Voir Paul Vivien, « Émile Goudeau », *L'Hydropathe*, no 1, 22 janvier 1879, p. 2

contradictions [...] l'esprit humain est incapable de saisir l'absolu⁹⁸ », il est manifeste que l'ironie comme disposition ontologique n'est pas la seule opération qui prime pour les Hydropathes, mais qu'elle a bien une visée « politique » et collective. Incidemment, Goudeau a fait du paradoxe son *modus operandi* et le nerf de tous les aspects de sa production poétique : « Toute idée générale rencontre en ma cervelle une autre idée également générale et contradictoire; dès lors le oui, le non, la vérité et le paradoxe se battent en moi comme des diables, et s'épousent ensuite à la mairie du scepticisme⁹⁹ ». Il en résulte que les textes engendrés à même cette logique conduisent à de constantes équivoques qui sont un trait de la « mystification » inhérente à l'esprit fumiste. Il est en effet une caractéristique importante de la mystification selon Jacques Finné : « sa subjectivité à l'arrivée¹⁰⁰ ». Celle-ci lui confère une dimension imprévisible.

[L]a mystification est un mouvement, jailli parfois de source inconnue, frappant parfois le mystificateur lui-même. [...] Elle oppose croyants et non-croyants, objectivité et subjectivité. [...] La distinction [...] entre mystificateur et mystifié reste elle-même sujette à discussion, puisqu'un mystificateur peut devenir lui-même victime (consentante ou non) d'une supercherie qu'il a lâchée dans la nature¹⁰¹.

Se jouer de tout et de tous est un jeu subtil et dangereux. Ainsi, à propos de la réception des *Fleurs du bitume*, Goudeau remarque lui-même l'écart des lectures possibles : « Barbey d'Aurevilly déclara que j'étais un réaliste odieux, tandis qu'Émile Zola me taxa de romantisme exagéré » (*DB*, p. 179). Bref, on peut expliquer l'« échec » de cette poésie par le choix de ses stratégies subversives déroutantes : l'ironie radicale pratiquée par Goudeau n'aurait été comprise que de ses pairs. Autrement, les textes conservent des visées énigmatiques, tendus entre points de vue antinomiques que le rire collectif d'une performance scénique permettait pourtant de résoudre par les signaux supplémentaires d'une présence corporelle dans la communication dont la mise en recueil ultérieure des textes se trouve privée. La parodie et l'ironie ainsi comprises risquent bien alors d'être désamorçées.

⁹⁸ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁹ Émile Goudeau, *La vache enragée*, Paris, Ollendorff, 1885, p. 110.

¹⁰⁰ Jacques Finné, *Des mystifications littéraires*, Paris, J. Corti, Coll. « Les Essais », 2010, p. 40.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 41.

1.5.1 « Groupisme » contre Pessimisme

Tout au long de sa carrière le poète a-t-il lutté contre ce qu'il estimait être une mauvaise lecture de ses ouvrages, c'est-à-dire des lectures interprétant au premier degré la gravité de l'ethos qui ponctue ses poèmes. Lorsqu'assimilé par le critique Francisque Sarcey à la vogue du pessimisme décadent, Goudeau se sera défendu précisément en clamant que l'essentiel de son travail relève d'une opération inverse à la surenchère complaisante dans le mal de l'âme idéaliste. C'est bien parce que ses textes portent néanmoins la trace du modèle décadent dont ils se jouent qu'une telle réception « fautive » demeure possible.

Pessimiste, moi? Allons donc !

Je n'ignore pas que les jeunes poètes, plus ou moins imitateurs de Baudelaire, que la plupart des jeunes romanciers, trop imbus des doctrines savantes de Schopenhauer, concluent désastreusement à la désolation finale. [...] Aussi leurs poèmes, leurs romans, maudissent la vie en prenant texte de ce dénouement fatal qui s'appelle la mort. [...] Cette sombre perspective étreint ces jeunes gens. M. Francisque Sarcey a parfaitement raison de se désoler de la sorte, puisqu'il y a rien à faire.

Et [sic] bien, c'est ma thèse, cela! la thèse que je soutiens dans ce milieu de jeunes gens depuis bientôt six ou sept ans; je suis avec eux, quand il s'agit de croire que seule la vie terrestre est réelle pour nous; mais je conclus à la façon de l'homme qui possède un mauvais en-tout-cas par un jour de pluie, et qui s'en contente comme abris, faute de mieux¹⁰².

Le poète ajoute plus loin:

Je dépense ce que je peux avoir d'énergie et de faconde à démontrer à ces embrumés que, si le crâne aux orbites creux [sic] est une vision désagréable, il ne faut pas le rendre plus vilain encore, en l'encadrant comme le fait Hamlet dans un décor funèbre; mais gauloisement, où plutôt à la manière antique de nos maîtres les bons païens latins et grecs, le couronner de roses, pour voiler, sous un sourire de fleurs et parfums, l'atroce rigidité des lignes macabres. [...] Buvons, aimons, chantons, car nous mourrons demain¹⁰³!

Loin donc de vivre la « mort de dieu » comme une grave crise, ou de s'adonner à une baudelairité d'inspiration schopenhauerienne typique de la fin du siècle, Goudeau, lecteur avéré de Lucrèce, cherche à transfigurer la perte de sens inhérente au matérialisme philosophique en adoptant les principes épicuriens comme levier esthétique (et mode de vie bohème), et ce, contre une part de stérilité associée au schème décadent que la même époque cristallise.

¹⁰² Émile Goudeau, « Le Pessimisme », *L'Écho de Paris*, 15 mars 1885, p. 1

¹⁰³ *Ibid.*

Conséquemment, l'expression de la baudelairité dans le recueil de Goudeau est-elle bien explicite quant à un désaveu de ce modèle pour le lecteur attentif à la nature ludique des images qui en désamorcent subrepticement toute portée funèbre ou sérieuse. Parce que sa double énonciation antiphrastique est explicite, un poème comme « Vrais triolets de misère » permet de mettre en lumière le comique d'autres poèmes dans lesquels cette double énonciation reste implicite ou alors portée par les signaux d'une métatextualité plus subtile.

Ma chair était meurtrie, et mon âme si lasse
Et par le spleen mon cœur tellement angoissé
Que je tombai dans un fauteuil [...] (*FDB*, p. 97).

Dans ces vers, l'imaginaire de la chute se trouve privé de tout potentiel sublime et réduit à la banalité de son immotivation verbeuse, la chute du poète dans le confort d'un coussin étant antinomique à la gravité de l'expression qui la sous-tend et qui s'en trouve désamorcée. Le spleen et l'ennui à l'égard du réel dans son écart avec l'idéal est-il ainsi conduit à une hyperbolisation comique que la réécriture implique dans sa dynamique de surenchère des enjeux de la poétique qu'elle mime à des fins de connivence.

Le Spleen, fils de Calcraft, a mis la corde au cou
De mes vers qui chantaient autrefois, joyeux drôles,
Des musiques d'amour sur de neuves paroles.
Adieu, robes de soie; adieu, velours... froufrou!

J'ai pris une maîtresse effrayamment sévère :
Crampon! tu mets de l'eau dans le vin de mon verre.
Et mes sobres aïeux doivent être contents (*FDB*, p. 92).

Le Spleen présenté comme l'héritier du célèbre bourreau britannique William Calcraft reconduit ici la logique de l'heautontimorouménos en l'appliquant à un autre objet que le sujet / poète. L'enjambement entre le premier et le second vers génère une attente sémantique que résout une chute par laquelle le poème insiste sur sa métatextualité comique en différant la révélation que ce soit le « vers » qui s'avère la victime du Spleen. L'image n'a rien d'orthodoxe et procède d'un transfert ironique, puisque le Spleen se fait saboteur de la poésie dont il étouffe les « neuves paroles » d'« autrefois » (un paradoxe), lesquelles paroles perdues sont associés à une poétique joyeuse et légère (« froufrou »). En mettant la corde autour du cou du vers, le Spleen tue la poésie, littéralement, mais surtout se range dans la catégorie de ces paroles qui ne sont pas « neuves » : le texte fait état de son manque d'originalité, le « Spleen » serait une notion tributaire d'un vieux mythe.

Le second vers de la deuxième strophe prolonge cette dimension se voulant critique de la persistance du schème décadent. La maîtresse sévère (en somme, la Muse régissant cette poétique mortifère) s'avère un « crampon », mot qui selon le *Littre* « se dit d'un homme, d'une femme dont on ne peut se défaire, de celui qui se maintient malgré tout dans une position usurpée, d'un importun assommant¹⁰⁴ ». L'expression « mettre de l'eau dans son vin » (laquelle désigne un homme « dont la colère est tombée, dont les prétentions ont baissés¹⁰⁵ ») se trouve en situation d'homophonie avec la victime de la première strophe : la métadiscursivité se prolonge; puisqu'il s'agit de mettre de l'eau dans le vin de son verre / vers. Or, la critique est féroce quand on littéralise la catachrèse qui structure l'expression convoquée : le vin dilué par l'eau perd toute sa valeur pour un cercle de poètes dont les cris de ralliement relèvent d'une apologie de l'ivresse festive dont témoigne par exemple « La Chanson des Hydropathes » de Charles Cros : « Hydropathes, chantons en chœurs / La noble chanson des liqueurs / [...] Buvons donc le vin rigolo [...] / Buvons la bière blonde ou brune / Qu'il fasse (nous souffrons de l'eau) / Clair de soleil ou clair de lune¹⁰⁶ ». En ce sens, la première strophe évoque le vers pendu par le Spleen au détriment de la joyeuse originalité; et la seconde évoque le vers entièrement dilué par une « maîtresse sévère » dont la présence est gênante. L'élan poétique se révèle ainsi freiné par l'austérité de la muse du Spleen dont le principe ne plaît qu'aux « sobres aïeux » antinomiques à la jeunesse ivre qui compose le cercle des Hydropathes. La poétique dont le poète adopte le masque se révèle donc à ses yeux anachronique, et en ce sens voit ses allégories privées de leur portée sémantique, devenant allégorèses exponentielles, pures citations livresques dans des poèmes métacritiques. Goudeau exprime ainsi de façon remarquable la « nouveauté » empêchée d'une poétique joyeuse au profit de la stagnation autophage des symbolisations pessimistes en vogue. Selon Goudeau, sa « génération qui avait tant de raison d'être pessimiste luttait par la gaîté contre les ennuis et les jaunisses (*DB*, p.151) ». La dynamique dont se réclame Goudeau fait état d'un rire qui cherche à dépasser la dysphorie dont il provient plutôt que de s'y lover complaisamment.

¹⁰⁴ Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française. Tome 2*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999, p. 1309

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1868

¹⁰⁶ Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 394.

De plus, son premier recueil s'achemine vers l'expression nette d'une telle dénonciation et volonté de renouveau, comme en témoigne le poème « Réveil » en lequel culmine la « Saison de Spleen ». Y figure le renversement explicite du principe décadent au profit d'une soudaine poétique de la gaîté solaire :

Ce cauchemar! Combien de temps a-t-il duré ?
 Je ne sais pas : trois mois ? six mois ? – Est-il donc vrai
 Que je t'aie appelée, ô mort, ô destructrice,
 Dans un inexprimable et farouche caprice
 D'enfant gâté qui veut prendre la lune aux dents,
 Et tout de suite voir ce qu'il y a dedans?
 [...]
 O cher soleil de mai, qui nous fais vivre et rire,
 Qui chasse le vieux spleen, et chasse le vampire,
 Salut! Le cauchemar mortel a duré trop.
 C'est bien ! que le cheval de la nuit, au galop
 Fuyant devant le clair Phoëbos aux grandes ailes,
 L'emporte à tout jamais loin de mes deux prunelles (*FDB*, p. 142)!

Bref, le poète de l'idéal n'est qu'un « enfant gâté qui veut prendre la lune aux dents », *Les Fleurs du mal* qui modélisent l'écriture des *Fleurs du bitume* ne sont pour Goudeau qu'un cauchemar suranné, un « vieux spleen » duquel il faut se réveiller pour désormais « vivre et rire ». L'adresse lyrique aux vertus apolliniennes de la dernière strophe s'oppose au soleil couchant emblématique de la Décadence¹⁰⁷. La notion même d'une « Saison de spleen » (qu'abolit le « soleil de mai ») implique le caractère passager de son schème esthétique, sorte de rite initiatique du devenir-poète à la fin du dix-neuvième siècle: la baudelairité décadente n'est finalement qu'une mode de laquelle le poète en vient à se proposer la fin alors même qu'il la reconduit et la place au centre de l'activité poétique initialement associée au cabaret. Catherine Coquio a reconnu qu'il se trouve plusieurs voies empruntées par le modèle de la baudelairité fin-de-siècle, lequel s'avère tantôt « apologétique ou critique, souvent ambivalent¹⁰⁸ ». Ici, le discours mortifère du poète s'énonce pleinement sur le mode critique. Le recueil de Goudeau culmine ainsi sur le texte « Sifflé!!! » présenté comme « tragi-comédie en un acte ». Construite à la manière des proverbes de Musset, elle a pour anecdote

¹⁰⁷ Sur le rôle déterminant de la symbolique solaire comme emblème stratégique dans le champ littéraire du dix-neuvième siècle, voir Hugues Laroche, *Le crépuscule des lieux: aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, Coll. « Textuelles », 2007, 262 p.

¹⁰⁸ Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 96.

celle d'un poète qui menace avec hypocrisie de se pendre dans le but de séduire sa Muse, alors que finalement cette mise en scène funèbre avait pour objet la quête pécuniaire d'un héritage. Le désaveu du maudit est le leitmotiv des *Fleurs du bitume*. Le maudit est aussi une contre-posture au devenir-commun du poème par le biais de sa performance scénique dont l'action festive implique le refus de toute stérilité isolée de l'activité créatrice. Il est un point en effet où la réalité du mythe du maudit rejoint tristement la réalité :

Les difficultés que connaissent les jeunes auteurs pour tout simplement survivre ne font que justifier a posteriori l'image du « poète malheureux ». Par une singulière dialectique, ce qui tendait au légendaire coïncide avec la réalité. Non pas que le mythe inspire le réel; il serait plutôt question ici d'une réalité qui vérifie le mythe prémonitoire¹⁰⁹.

À cette désolante réalité prémonitoire du mythe, Goudeau oppose spécifiquement l'activité du cercle ayant pour intention de s'y opposer :

À voir tant de génies quelconques émerger facilement au jour, grâce à la complicité des camaraderies, je regardais aussi vers les toits, les fenêtres éclairées des septièmes au-dessus de l'entresol, rêvant peut-être qu'un génie inconnu se débattait là contre la difficulté d'apparaître, dans le sombre nuage de l'Inédit. Je croyais entendre une voix crier à ces Prométhée de nos greniers caucasiens : Tu seras obscur à perpétuité ! En imaginant que bien des forces se perdaient ainsi, je devenais apôtre. Oh ! Rêve ! J'aurais voulu ouvrir toutes grandes les portes d'un théâtre imaginaire et grandiose à ces assoiffés de gloire. L'idée du théâtre des Hydropathes devait sortir de là (*DB*, p. 152).

Il paraît logique que suite à cette action contre la « réalité » du mythe qui blesse pour Goudeau le potentiel démocratique de la parole poétique, la rhétorique et les topiques constitutives de ce mythe se dissolvent dans le rire d'une fête littéraire en laquelle poïesis est subsumée par praxis. « Il y a de la politique quand il y a une part des sans-part, une partie ou un parti des pauvres¹¹⁰ » : c'est vrai pour Goudeau autant dans son poème que dans le cercle qu'il fonde pour assurer son implémentation. Le « Groupisme¹¹¹ » de la bohème opère une alchimie « comique » contre le pessimisme fin-de-siècle dont l'idéologie conforte la

¹⁰⁹ Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit : réflexions sur la constitution d'un mythe », *Œuvres et critiques*, Vol. VII, n° 1, 1982, p. 82.

¹¹⁰ Jacques Rancière, *Mésentente*, op. cit., p. 31

¹¹¹ Le Groupisme est une association libertaire de créateurs assez semblable aux Hydropathes datant de 1868. On y retrouve A. Méral, L. Valade et les frères Cros. Depuis, le néologisme désigne parfois ce mode associatif singulier, anti-cénaculaire, qui est actif des Zutistes aux Je-m'en-foutistes en passant par les Hydropathes. Sur le « Groupisme » de 1868, voir Paul Basquiat : « Un mystérieux cercle Littéraire », *Littératures*, n°24, 1991.

reconduction du mythe du maudit romantique en névrose du décadent fin-de-siècle – et apolitisation du poème.

1. 6 Un projet « romantique » inachevé ?

Dans un paysage assombri par la mémoire de la Commune, la réelle alchimie esthétique était pour Goudeau celle capable de transfigurer le malheur en gaité par la conjonction poétique du rire et des larmes. Alors qu'il fait le récit des origines de son esthétique, on retrouve Hugo au rang des modèles ambivalents explicitement convoqués par un tel projet :

[...] vinrent la guerre et la Commune, et le rire fut cloué sur les lèvres; encloué comme un canon du vieux système. Ah! Il ne s'agissait pas de plaisanter à cette époque [...]. Les séides du soi-disant GRANDART (en un seul mot) feignaient d'oublier que le romantisme, représenté encore par le sublime vieillard Hugo, avait prétendu mettre côte à côte le rire et les larmes [...] ¹¹².

Goudeau interroge ce qui lui paraît être un tabou des modes esthétiques découlant du pessimisme historique qui n'est en somme pas forcément le sien, comme en témoigne l'ironie féroce à l'égard d'une doxa (« GRANDART »). En somme, les Hydropathes se voulaient le remède à un pessimisme ambiant plutôt que sa reconduction qui aurait prolongé la défaite politique jusque dans le champ esthétique. Il est notable que Hugo ici apparaisse à titre de précurseur « théorique » d'une hybridité modale du rire avec son contraire, mais que cet aspect du programme romantique que sont ses « rires poétiques ¹¹³ » apparaisse à Goudeau un terrain encore vierge, Hugo n'ayant selon lui que *prétendu* mettre côte à côte les rires et les larmes. Bref, Hugo n'aurait pas su mener à terme les conséquences de ses propositions d'hybridation, ce dont témoigne d'ailleurs son ethos prédiscursif puisque, suite à son exil à Guernesey, il « parvient finalement à faire coïncider son personnage public et la figure idéalisée du poète en prophète ¹¹⁴ », c'est-à-dire que son ethos s'en trouve pleinement construit à même l'orthodoxie de la malédiction littéraire qu'il mania en maître à des fins de légitimation. En somme, ce serait pour les Hydropathes le programme déjà vieux de la

¹¹² Émile Goudeau, « L'Incohérence », *Revue illustrée* du 15 mars 1887, reproduit dans *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 454

¹¹³ Voir Matthieu Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Romantisme et Modernité », 2009, 576 p.

¹¹⁴ Pascal Brissette, *op. cit.*, p. 343.

préface de *Cromwell* qui apparaîtrait devant la morosité ambiante de cette génération (et la stagnation de l'esthétique dans le pessimisme) comme un projet salvateur à revisiter pour le pousser à sa limite, bien au-delà des termes de Hugo.

Le romantisme a donc été le moment initiateur d'une réflexion et d'une pratique au sein de laquelle le rire a tenté de se ménager une place nouvelle en poésie. Qui plus est, c'est précisément à la faveur du passage romantique de la *Poésie* au *poétique* que ce rire trouva à s'intégrer dans les aspirations lyriques modernes désormais susceptibles d'intégrer toutes les modulations discursives qui relevaient autrefois de la stricte logique d'une rhétorique des genres.

La préface de *Cromwell*, théorisant cette mise en relation de phénomènes inverses au sein de l'espace littéraire, installe un cadre théorique propre au déploiement du rire dans le champ poétique. En effet, le romantisme ne propose pas, sur ce point, un renouvellement de la poésie, mais un renouvellement du poétique. Rire, émotion, sérieux, parodie, satire : ce qui était possible dans la poésie de façon séparée et clairement délimitée le devient de façon plus large, dans le cadre de l'espace du poétique défini selon des critères plus vastes¹¹⁵.

Cet élargissement des notions à la faveur d'une hybridité expressive de l'écriture engage conjointement la notion de parodie, mode dont l'essor au dix-neuvième siècle « est aussi lié à un refus de l'imitation au sens classique¹¹⁶ » : l'imitation, lorsqu'admise, se devant nécessairement « être critique et satirique¹¹⁷ ». Bref, avec l'arrivée du régime de littérarité et de sa logique de la valeur comme différenciation s'établissent de nouveaux rapports intertextuels au sein desquels se déclinent autant de nouvelles relations potentiellement comiques¹¹⁸. La notion de « parodie » se dote corrélativement d'une acception élargie qui n'était pas la sienne en régime classique, se prêtant ainsi aux jeux désinvoltes du romantisme avec les codes :

Le romantisme, dans sa remise en question des hiérarchies esthétiques établies par le classicisme, valorise des notions telles que le burlesque et le grotesque. Or la mise en œuvre du bouffon, du ridicule, du caricatural, destinés à faire ressortir le beau par contraste, est

¹¹⁵ Matthieu Liouville, *op. cit.*, p. 513.

¹¹⁶ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁸ Gérard Genette remarque qu'« aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet de manière imprévue, non programmée, et donc "indue". » *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 1982, p. 557.

désignée par le terme général de parodie. Dans la Préface de *Cromwell* (1827), on peut lire que le grotesque « crée le difforme et l'horrible, [...] le comique et le bouffon » et qu'il « déroule d'interminables parodies de l'humanité ». [...] la parodie recouvre pour Hugo tout ce qui relève de la reproduction déformante et moqueuse. Cette définition élargie paraît être prise en compte dans la définition [...] qui est donnée par le *Grand Larousse* du dix-neuvième siècle : « imitation, reproduction burlesque d'un objet quelconque » (où le terme de « burlesque » a lui-même le sens large de « moqueur »)¹¹⁹.

Il appert que parodier le romantisme, en définitive, c'est aussi paradoxalement un trait propre au romantisme que prolongent en ce sens les Hydropathes.

1.6.1 La politique libertaire du rire

Le double hypotexte des « Vrais triolets de misère » devient alors plus explicite à la lumière de cette filiation ambivalente (qu'est celle de l'admiration du grotesque théorisé par Hugo; mais du refus de l'ethos pompeux qui est autrement le sien). La filiation se retrouve chez d'autres Hydropathes. L'« Exhortation » liminaire du recueil *La Muse à Bibi*¹²⁰ d'André Gill¹²¹ s'énonce à même de similaires proximités avec le spectre du romantisme.

Muse, il faut être de son temps
Ou n'être pas. La poésie
Des vieux pontifes est moisie;
Les vers pompeux sont embêtants.

Voilà tantôt six mille années
Que tu vagis les mêmes sons,
O Rabacheuse ! tes chansons
Sont-elles assez surannées (*MAB*, p. 1) !

En affirmant les nécessités d'une poésie « de son temps » contre « les vers pompeux » des « vieux pontifes », il est notable qu'une formule fit écho à de célèbres vers de Hugo aussi tirés des *Chansons des rues et des bois* : « Depuis six mille ans la guerre / Plaît aux peuples querelleurs, / Et Dieu perd son temps à faire / Les étoiles et les fleurs¹²². ». L'allusion aux « chansons » « surannées » réfère au recueil même des vers hugoliens en question et

¹¹⁹ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁰ André Gill, *La Muse à Bibi*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882 [1879], 97 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MAB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹²¹ Sur Gill, voir Jean Valmy-Baysse, *André Gill l'impertinent*, présentation par Jean Frapat, Paris, Éditions du Félin, 1991, 260 p.

¹²² Victor Hugo, « Depuis six mille ans la guerre », *Chansons*, *op. cit.*, p. 785.

transforme la critique historique qui était la sienne en lassitude poétique face à une muse « Rabacheuse » qui « vagi[t] les mêmes sons » depuis « six mille années » : Gill met en lumière une aporie du poème qui reconduit dans sa trame ce dont il affirme la répétitivité stagnante sur le plan historique. Les vers suivants prolongent la paraphrase autophage de la strophe de Hugo précitée: « Et n'assomme plus ton lecteur / avec des fleurs et des étoiles (MAB, p. 2). » Bref, ce n'est plus « Dieu » qui « perd son temps à faire / les étoiles et les fleurs »; c'est Hugo qui remplace « Dieu » pour « assommer » son lecteur « avec des fleurs et des étoiles ». Gill fait aussi d'autres allusions à Hugo dans l'« exhortation » à sa Muse :

Que si tu ne veux pas finir
Change à tout le moins de manière;
Sors de l'éternelle ornière,
Et marche « un pied dans l'avenir » (MAB, p.1).

Les guillemets confirment la charge puisqu'ils introduisent une citation qui n'est autre que celle d'un autre vers fameux d'Hugo, dernier de la première strophe du poème « À M. David, Statuaire » :

Que ne suis-je, prince ou poète,
De ces mortels à haute tête,
D'un monde à la fois base et faite,
Que leur temps ne peut contenir ;
Qui, dans le calme ou dans l'orage,
Qu'on les adore ou les outrage,
Devançant le pas de leur âge,
Marchent un pied dans l'avenir¹²³!

Le postulat de Gill est simple : si on veut être un de ces hommes qui devancent « le pas de leur âge » et marchent « un pied dans l'avenir » en poésie, la muse doit se plier à de nouvelles manières moins pompeuses – autant ludiques que revendicatrices : « Allons, housté! il faut / Cogner dur et blaguer très haut / Si tu tiens à ce qu'on t'écoute » (MAB, p. 2). L'ethos humoristique apparaît donc être l'outil par lequel le sujet peut se faire entendre et lutter. Il s'agit aussi de pousser à terme la logique hugolienne du « bonnet rouge au vieux dictionnaire », cette fois par le rire : « Les mots rigolbocheurs, éparés / De tout côté dans le langage, / Attrape-les pour ton usage, / Et crûment dévide le jars » (MAB, p. 2). Par le néologisme de l'épithète « rigolbocheurs » appliqué aux « mots », Gill témoigne de la

¹²³ Victor Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, dans *op. cit.*, p. 141

performativité de cette parole autant clownesque que revendicatrice qui doit réunir les termes d'un langage « comique » autant que bagarreur. « As-tu fini d'être bégueule? / Assez d'azur, de sacrés monts; / Pour qu'on t'entende, à plains poumons / Lance, Muse, un bon coup de gueule (*MAB*, p. 2)! » La poésie « coup de gueule » doit donc être entendue à pleins poumons (de vive voix) par une plainte au comique ambivalent (ce dont témoigne déjà la paronomase « plains/ pleins poumons »), mais le tout pour se faire néanmoins l'expression d'un mécontentement radical. Quelques strophes d'un premier état du même texte sont encore plus explicites à cet égard:

Quant aux hommes, envers eux, Muse!
Sois irrespectueuse. Sois
Même très subversive. Amuse
Le bon bougre, enfin, —tu le dois.

Aux badingouins, coquins sinistres,
Cause, en raillant, d'amers soucis.
Sur les cléricaux, sur les cuistres,
Tombe, tombe à bras raccourcis!

Rigole et dis des gaudrioles,
Et lève la patte assez haut
Pour déboulonner les idoles
D'un seul coup de pied, s'il le faut.

Ne sois pas mollasse et pas veule.
Combats toujours du bon côté
De la barricade. Enfin, gueule
—A pleins poumons—la vérité!...

Allons! jetons aux vents éparées
Nos tumultueuses gaîtés.
Chahut! chahut!... Faisons des farces,
Muse! Même aux divinités!

Bran et mousse pour le classique!
Houp! narguant le bourgeois rageur,
Exécutons (allez, musique!)
*La Symphonie en Zut majeur*¹²⁴!

Si la poésie se donne pour mission d'être « irrespectueuse » et « subversive », elle se veut néanmoins de connivence avec les « bons bougres » contre toute convenance bourgeoise : le spectre des désordres politiques du siècle se profile dans l'idée que la Muse se doit de

¹²⁴ André Gill, *La Muse à Bibi*, Paris, Librairie des Abrutis, 1879, pp. 6-7.

combattre « du bon côté de la barricade », ce qui explique malgré tout l'attachement à la figure de Hugo qui professa lui-même la conjonction de la révolution politique et poétique.

Gill aura d'ailleurs offert une plaquette intitulée *Victor Hugo revu et corrigé à la plume et au crayon par Gill : Les Chansons des grues et des boas* où il systématise cette parodie du « sublime vieillard Hugo ». Pourtant, le poème final de *La Muse à Bibi* est une manière de révérence à Hugo qui traduit l'admiration derrière la parodie¹²⁵. Ce n'est donc pas innocemment que les Hydropathes en appellent aux *Chansons des rues et des bois* qui figure parmi les moins lus aujourd'hui des recueils de Hugo. C'est parce qu'il détonne dans son œuvre comme le plus fantaisiste et terre-à-terre des opuscules du poète, celui certainement le plus près d'une des lignes de force de l'art poétique « mineur » revendiqué par les Hydropathes à l'encontre de tout abus de sérieux dans un discours de « modernité ».

Ce recueil amuse, surprend, fait assaut de virtuosités décontractées; [...] la conception du littéraire et du poétique que nous avons hérités du XIXe siècle nous a rendus peu sensibles, désormais, à un tel rapport littéral au monde et à une telle « poésie de la vie immédiate » (encore qu'elle soit très médiée par tout un intertexte mythologique). Mais en passant de la sorte de la grande poésie à la chanson bucolique, peut-être Hugo voulait-il déjà, non seulement démontrer qu'il pouvait se dérober à ses propres routines, mais rappeler ses contemporains à une innocence perdue¹²⁶.

Les Hydropathes prolongent à leur manière cette évolution du grand romantique. L'expression ludique, toutefois, n'exclut pas la problématisation d'enjeux plus vastes autant chez Hugo que chez les Hydropathes.

*

S'énonce donc aux Hydropathes la volonté de prise de parole à travers le modèle, par et contre lui, conformément à l'étymologie de la parodie dont le préfixe *para* « signifie à la fois "contre" et "à côté"¹²⁷ ». Parlant des poètes de sa génération, Goudeau affirmait justement : « on se battait [...] pour la possession d'un lambeau du manteau royal, que Victor

¹²⁵ « Au Poète, Boulevard d'Eylau » évoque une visite chez un « maître » derrière lequel se cache nul autre que Hugo qui y habita. Le Boulevard d'Eylau s'appelle aujourd'hui Boulevard Victor-Hugo. C'est Valmy-Baisse qui remarque.

¹²⁶ J.-P. Bertrand et Pascal Durand, *La modernité romantique: De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 90.

¹²⁷ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 80.

Hugo [...] laissait traîner sur la croupe de son hypogryphe » (*DB*, p. 90). L'image de cette mise en morceau d'un tissu mythique témoigne d'une notoriété impossible à refaire, renom condamné à être inférieur à celui du modèle autant envié que conspué et par la parodie duquel se paie la dette de l'accès à la parole poétique, au détriment de toute l'authenticité recherchée. « Naturellement », dira Goudeau, « je convoitais un coin de cette pourpre » (*DB*, p. 90). Cette déchirure du tissu de la gloire de Hugo témoigne du véritable genre d'écriture pratiqué par Émile Goudeau et sa cohorte, laquelle fait songer au Centon, dont le nom provient du latin *cento*, signifiant justement « pièce d'étoffe composée de morceaux rapiécés ». En 1828, Charles Nodier signalait déjà la fortune renouvelée de ce genre antique de jeu littéraire qu'il décrivait comme « un plagiat innocent où le voleur met beaucoup de sa patience et de son industrie » ou encore comme un « genre de poésie en mosaïque, enfanté au milieu des caprices d'une littérature en décadence¹²⁸ ». La réécriture chez Goudeau et Gill participe de cette impression d'un épuisement des modèles tout en constituant néanmoins, par-delà la déconstruction et reconstruction de plusieurs textes en un, par son travail avisé et souvent complexe sur la forme et sur les enjeux poétiques du siècle, une œuvre à part entière dotée d'une volonté de renouveau qu'on ne peut limiter au seul ludisme.

¹²⁸ Cité par Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 105.

CHAPITRE 2

L'ÉTERNEL RETOUR DU ROMANTISME

Victor Hugo, hélas!

André Gide

« Conspiration comique », comme l'appelle Marc Dufaud, il est admis que le cercle des Hydropathes a pour projet premier, historiquement, de « travestir les hautes aspirations parnassiennes¹²⁹ » en s'attaquant à ce mouvement esthétique dominant qui incarne l'impersonnalité en poésie et dont les œuvres sont perçues, à la fin de la décennie 1870, comme autant de poncifs dont la poésie a suffisamment abusés. Conséquemment, « les Hydropathes exaltent le pouvoir de l'émotion contre la poésie impersonnelle parnassienne¹³⁰ » : avec eux « par le rire [...] le "je" sujet fait son retour¹³¹ ». Or, le lyrisme que mobilise le « je » constitue la cheville même de l'articulation du poétique à sa morale, son éthique et sa politique au dix-neuvième siècle.

Comme aux questions posées par l'Humanisme correspond l'efflorescence de la poésie lyrique de la Renaissance, de même aux questions posées par l'individualisme de la société bourgeoise et à la constitution de tous, par la Révolution et l'Empire, en sujet éthique, politique, religieux, correspond l'épanouissement du lyrisme à partir de 1820. Le lyrisme polarise en effet le poème sur le *Je*, et si la poésie romantique est essentiellement lyrique, ce n'est pas par on ne sait quelle hypertrophie du moi qui aurait contaminé les poètes du temps, mais parce que le problème crucial de l'époque est celui de la liberté du sujet. Or la poésie lyrique travaille à la désaliénation de la parole du *Je* [...] ¹³².

L'idée d'un retour du sujet en poésie, précisément, ne peut se vivre qu'avec la mauvaise conscience de son historicité qui fait songer à la boutade de Marx dans son *18 brumaire de Louis Bonaparte*: « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et

¹²⁹ Marc Dufaud, *Les décadents français: au siècle dernier, ils inventent notre époque*, Préface de Patrick Eudeline, Paris, Scali, 2007, p. 110.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹³¹ *Ibid.*, p. 108.

¹³² Michel Jarrety (dir. publ.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, P.U.F., Coll. « Quadrige Manuels », 2007 [1997], p. 339.

personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce¹³³. » Bref, si le cercle des Hydropathes réagissait à « l'idéal esthétique antiromantique¹³⁴ » des Parnassiens par un retour au « je », autant dire que se pose quelque résurgence romantique en son sein, et, partant, quelque nécessité politique de cette parole que l'Art pour l'Art ne parvient plus à combler. C'est aussi dire, du point de vue d'un lyrisme « faisant retour » à même le siècle qui a déjà initialement, avec le romantisme, posé les bases de son retour comme principe de modernité, que ce « je » sujet ne peut plus se vivre que par le rire et le second degré.

2.1 Hugo, une actualité tardive du romantisme

Ce qui se pose alors dans le corpus de la jeune bohème fin-de-siècle, c'est, en somme, tout le dilemme d'une survivance du romantisme avec lequel la bohème a depuis toujours des affinités électives. Ce romantisme appelé par la bohème fin-de-siècle, c'est Hugo qui était désormais le seul à l'incarner – de manière prolifique, il faut le remarquer¹³⁵.

En poésie, les dix premières années qui suivent la proclamation de la République sont dominées par la figure de Victor Hugo; celui-ci, après son retour d'exil, et jusqu'à sa mort en 1885, exercera un principat peu contesté, tandis que les poètes que l'on appelle alors les Parnassiens, Leconte de Lisle, Coppée, Banville, Dierx, et quelques autres, accèdent assez vite à la renommée et peuvent prétendre au titre d'école dominante¹³⁶.

Comme le remarque aussi Philippe Martin-Lau, « Victor Hugo, malgré son âge et une santé chancelante, reste en cette fin des années 1870 – début des années 1880, un personnage

¹³³ Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 13.

¹³⁴ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 154.

¹³⁵ Hugo publie dans la période qui nous concerne *Quatre-vingt-treize*, *Mes fils* (1874); *Avant l'exil*, *Pendant l'exil* (1875); *Depuis l'exil* (1876); *La Légende des Siècles* (2^{ème} série), *L'Art d'être grand-père*, *L'Histoire d'un crime* (1877); *L'Histoire d'un crime* (2^e partie), *Le Pape* (1878); *La Pitié suprême* (1879); *Religions et religion*, *L'Âne* (1880); *Quatre Vents de l'Esprit* (1881); *Torquémada* (1882); *La Légende des Siècles* (3^{ème} série), *L'Archipel de la Manche* (1883); sans compter les nombreuses représentations de ses pièces ni ses discours et ses interventions politiques diverses qui lui assurent des manifestations publiques quasi quotidiennes (par exemple son intervention au Sénat en faveur de l'amnistie en 1879).

¹³⁶ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Mont-Saint-Aignan, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2007 [1977], p. 11.

encore extrêmement présent sur les scènes publique, politique et littéraire¹³⁷ » au point que « cette forte présence contribue à sensibiliser la jeune génération au romantisme jusqu'à trouver en elle des adeptes¹³⁸ », cependant qu'« elle stimule, en contrepartie, l'agacement¹³⁹ ». Hugo incarne donc à la fois une solution exemplaire contre l'impersonnalité parnassienne dominante en tant qu'exemple d'une actualité romantique quelque peu à contre-courant, en même temps qu'il fait de l'ombre à ses admirateurs par ce monopole symbolique abouti. La jeune bohème estudiantine de l'époque vouait désormais un culte ambigu au maître à même une esthétique de délassement « comique ». Noël Richard donne en exemple de ce phénomène *Le Fou*, journal littéraire de sensibilité voisine à celle de *L'Hydropathe* et qui fut fondé entre 1882-1884. Le journal au nom éloquent aura placé son activité autant ludique que subversive « sous les auspices de Victor Hugo, dont on avait célébré, en 1882, les quatre-vingts ans dans une apothéose triomphale¹⁴⁰ ». Hugo, « père » des rires fins-de-siècle ? Le poète est, sans doute à son insu, l'emblème d'un retour tardif des préoccupations du romantisme chez les novices en même temps que son œuvre se fait truchement à la parodie qui en abolit la potentielle « angoisse d'influence¹⁴¹ » par quête d'originalité.

2.1.1 Le modèle idéal de l'Idéal

Dans cet esprit, on peut lire dans *L'Hydropathe* du 5 avril 1879 l'un des rares poèmes apparemment sérieux du journal, soit un sonnet de Félicien Champsaur faisant l'éloge du maître promu au panthéon d'immortels auteurs. Champsaur émet simultanément une profession de foi matérialiste et une amère nostalgie idéaliste fréquemment exprimée dans le corpus, nostalgie à laquelle l'œuvre de Hugo semble répondre par sa permanence.

¹³⁷ Philippe Martin-Lau, « Introduction », dans Edmond Haraucourt (Le Sire de Chambley), *La Légende des sexes, Poèmes Hystériques*, Édition établie, présentée et annotée par P. Martin-Lau, Paris, Sandre, 2006 [1882], p. 13.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁰ Noël Richard, *Profils symbolistes*, Paris, Nizet, 1979, p. 325.

¹⁴¹ Harold Bloom, *The anxiety of influence : a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1997 [1973], 161 p.

Les Dieux – à Victor Hugo

Un effrayant coursier au char du Vrai s'attelle :
Le doute. Je voudrais prier, mais je n'ai pu.
Reprendrai-je jamais mon rêve interrompu?
La piété périe d'une blessure telle.

La Vierge pleure et meurt sur son fils qui pantelle
Je ne crois qu'au vieux Pan, dieu robuste et trapu,
Au ventre sans limite, au visage lippu.
Je crois à la matière, à la force immortelle.

Brahma, Zeus, Jéhovah, tous ont vécu leur temps :
L'humanité surgit, qui, dans ses flots montant,
Emporte tous les dieux et couvre leur empire.

Les vrais dieux sont Eschyle, Alexandre, Attila,
Voltaire, Rabelais, Molière, Hugo, Shakespeare,
Et je le dis à toi, le plus grand de ceux-là.

Il semble que l'éloge doive être pris au sérieux en dépit de son contexte, même si son dernier vers peut être une pointe suspecte à l'égard de l'ego légendaire du poète qui serait plus grand que ses propres modèles qui figurent aussi dans le poème; et même si, par rapport à l'incroyance qui est posée par le texte, ce n'est que la littérature hugolienne qui subsiste au-devant de ses idées. Il y va de la mise en question d'un retour du romantisme devant les dérives savantes et parfois austères du Parnasse conspué: « Reprendrai-je jamais mon rêve interrompu? » demande le jeune poète à Hugo. Le romantisme est-il encore possible? Déjà, le mythe de la décadence se profile à même l'éloge qui évoque la survivance des grandes œuvres à même la disparition des empires. La condition idéale et idéologique du romantisme n'est plus; seule subsiste sa grande œuvre. La bohème habitée à la fin du siècle d'une « logique romantique toujours active¹⁴² » fait état d'une nostalgie de cette esthétique associée à son essor révoqué par le devenir politique du siècle: « La bohème a joué un rôle important lors de la Commune de Paris de 1871, au point que certains observateurs ont pu noter que la défaite de l'une marquait aussi l'échec de l'autre¹⁴³. » S'exprime donc le romantisme nostalgique d'une bohème désabusée.

¹⁴² Marc Partouche, *La lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, 2004, p. 155.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 38

Quoiqu'ayant souvent caricaturé Hugo, André Gill professa aussi son admiration, notamment dans le dernier poème de *La Muse à Bibi*, « Au poète, boulevard Eylau », lequel n'est pas sans faire écho à la sensibilité du poème « Les Dieux » de Champsaur. Se trouve encore une façon d'admettre et de justifier la valeur poétique de Hugo comme celle d'une survivance lumineuse et idéaliste dans un paysage culturel autrement glauque.

Lorsqu'au soir, écœuré de réalisme immonde
Et de naturalisme obscène, d'art brutal,
En écoutant gronder, sur un rythme fatal,
Et l'invincible Doute et l'Angoisse profonde,

Je vais vous saluer, Maître qui, comme une onde
Incessamment plus vive et plus pure qu'un cristal,
Aurez versé l'Espoir, en long flots d'Idéal,
Pendant un siècle entier dans les veines du monde;

Alors que plus légers d'ennuis, d'un pied plus sûr,
Je marche ainsi vers vous sous le nocturne azur
Qui confond terre et cieux ensemble dans ses voiles,

Il me semble parfois que le boulevard bleu,
Borné de becs de gaz, est un chemin d'étoiles...
Et que celui chez qui je vais, - c'est le Bon Dieu (*MAB*, p. 93)¹⁴⁴ !

Hugo, « Bon Dieu » de la poésie, est explicitement portraituré comme le remède au naturalisme et au matérialisme qui minent la possibilité de l'idéalisme poétique; il représente aux yeux de plusieurs le seul chantre capable de préserver l'Idéal en poésie quand le « Doute » et « l'Angoisse » s'attaquent à la Muse (« Le doute » étant l'« effrayant coursier » qui « au char du Vrai s'attelle » dans le sonnet précité de Champsaur).

Comme le remarque Julia Przybos, la Troisième République est le lieu d'une « crise gnoséologique¹⁴⁵ » en tant que ses divers bouleversements « politiques, économiques, démographiques et sociaux [...] minent les rapports des mots aux choses et conduisent, après

¹⁴⁴ Valmy-Baisse note les circonstances de composition de ce texte, qui n'est pas que de la seule plume de Gill et témoigne de l'admiration collective en jeu: « Un soir [que Gill] quittait en compagnie de Valade et de Truffier le logis de l'avenue d'Eylau, les trois amis résolurent d'exprimer leur admiration pour Victor Hugo dans un poème qu'ils voulaient avoir terminé avant d'atteindre l'Arc de Triomphe. » Jean Valmy-Baisse, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴⁵ Julia Przybos, *Zoom sur les décadents*, Paris, J. Corti, coll. « Les Essais », 2002, p. 17.

1870, à une "crise dans la compréhension du monde extérieur"¹⁴⁶ ». La stabilité de l'œuvre de Hugo, sa cohérence et sa foi dans la dimension progressive de l'humanité constituent devant la « crise des valeurs symbolistes¹⁴⁷ » qui s'amorce un point de référence quasi héroïque. L'humanisme et le spiritualisme hugolien représentent ainsi la survivance d'un « Espoir » autrement malmené dans le discours contemporain s'acheminant vers le pessimisme schopenhaurien. C'était d'ailleurs l'opinion du critique Jules Lemaître, bien discutable toutefois en regard de la complexité du corpus, que les poètes de la « dernière bohème » ait permis de manière oblique le renouveau fin-de-siècle de l'idéalisme en tant que l'art produit dans son sillage « a été des premiers à discréditer le naturalisme morose, en le poussant à charge¹⁴⁸ » et qu'en cela cet art « contribuait au réveil de l'idéalisme¹⁴⁹ ». En se fiant au poème de Gill, à la survivance ambivalente du romantisme dans ce corpus et à l'admiration complexe de sa grande figure toujours prolifique par les Hydropathes et d'autres groupes bohèmes, nous pouvons constater que Hugo n'est certainement pas étranger à ce positionnement esthétique en tant qu'il incarne à la fin de la décennie 1870 son ultime ressort.

Dans un article fantaisiste ultérieur¹⁵⁰, c'est Hugo vêtu comme Dante qui apparaît à un jeune Champsaur et lui intime de se rendre à Paris, cet « enfer des vertus provinciales » pour se joindre au cercle des Hydropathes (qui devient l'analogue paronomastique d'un des « cercles » de l'enfer dantesque). « Félicien tu rêves ... la bouche d'ombre me l'a dit. », conclut le Hugo / Dante qui cite en contexte humoristique le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » des *Contemplations* de Hugo, en plein décalage avec le palimpseste que la fantaisie mobilise. Cependant, il est remarquable qu'à même ce souvenir factice et parodique de ses débuts, Champsaur revête Hugo des attributs d'une figure tutélaire, à l'image du rôle tenu par Virgile à l'égard de Dante dans la trame initiatique de *La Divine Comédie*. Cet

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁷ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, Coll. « Universitas », 1960, 532 p.

¹⁴⁸ Jules Lemaître, « Le Chat Noir », dans *Les Contemporains, études et portraits littéraires, VI^e série*, Paris, Boivin et Cie, 1893, p. 338.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 338.

¹⁵⁰ *Le Chat Noir*, n°16, 29 avril 1882.

amalgame n'est pas sans répondre au rôle qu'a tenu la figure de Dante pour le romantisme qui la réinvente à neuf au sein de son cortège d'avatars du moyen-âge. En effet, s'« il est possible de faire parler Dante et d'inventer sa propre *Commedia* ¹⁵¹ » chez les romantiques, « Dante devient ainsi l'aïeul d'élection de tout jeune auteur qui tente de liquider le père en se réclamant d'une lignée semi-mythique¹⁵² ». Le fonctionnement symbolique de ce schème culturel romantique est bien réalisé par Champsaur, encore qu'en plaçant Hugo en lieu de Dante, Champsaur fasse du poète un aïeul révolu qui passe le flambeau et dont l'existence n'est plus qu'apparition fantomatique de l'ordre de la hantise textuelle.

Une décennie plus tard en écrivant une préface dans laquelle il entend établir la notion de « modernisme », Champsaur fait de Hugo l'exception du romantisme (qu'il écorche), encore que ce statut privilégié ne soit conféré au poète qu'en raison de son opus habité d'un ethos rieur :

Victor Hugo seul a fait exception; le romantisme est un grand trou; là tourbillonnent, avec les fracas de tempête et de tonnerre, une vingtaine de lieux communs oratoires ou poétiques, comme des feux d'artifice monstrueux, d'où éclaboussent des étoiles; encore on ne peut nier que le meilleur de ce prodigieux génie, de cet assembleur extraordinaire de mots ne soit une passionnante satire contemporaine : *Les Châtiments*¹⁵³.

Le recueil élu ne l'est certes pas innocemment, car l'opuscule satirique est doté à l'égard de la propagande impériale qu'il phagocyte polyphoniquement d'une intertextualité et d'une pragmatique « dont la force parodique, restée sensible, devait s'imposer avec une grande vigueur¹⁵⁴ ». On constate que c'est le cas jusqu'à la bohème fin-de-siècle qui y trouve certainement une manière exemplaire de constitution renouvelée du « je » poétique¹⁵⁵ en

¹⁵¹ Maxime Prévost, « Écrire la voyance : présence de Dante dans *Les proscrits* de Balzac », *Études littéraires*, Vol. 37, n°2, 2006, p. 3.

¹⁵² *Ibid.*, p. 3.

¹⁵³ Félicien Champsaur, « Préface : Le modernisme », *Dinah Samuel*, Paris, Ollendorff, 1889 [1882], p. XXVI.

¹⁵⁴ J.-P. Bertrand et Pascal Durand, *Modernité romantique*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁵⁵ « Comme le poète épique, le poète satirique dit *Je*. Mais alors que le poète épique s'efface et se contente de rapporter des événements, le poète satirique se montre omniprésent dans son poème, fait corps avec lui, comme si la critique qu'il déploie n'allait pas sans l'affirmation répétée du *je* qui la profère. La voix du poète satirique utilise le schéma épique, mais avec une diction lyrique. » Pascal Debailly, « L'ethos du poète satirique », *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 57, 2003, p. 71.

dehors d'un pathos désormais de mauvais aloi¹⁵⁶. Ce mode satirique et parodique ne sera toutefois pas appliqué a priori à un engagement politique de nature polémique (c'est-à-dire à une politicité se dotant d'une cible déterminée), mais bien aux modèles poétiques surannés, modèles au rang desquels le romantisme figure, source de nombreux « lieux communs oratoires ». Comme le remarque Corinne Pelta, le romantisme se prête bien à la parodie, et ce, dès son origine, en tant qu'il catalyse avec force un grand nombre de topoï en constituant son ethos anticlassique : « À peine né, le romantisme est déjà stéréotypé. Tout un cortège d'images vaporeuses, plates et emphatiques – censées représenter le romantisme pour ses détracteurs – se déversent dans la presse de l'époque¹⁵⁷ ». De ce point de vue, on comprend déjà aisément qu'une résurgence « fin-de-siècle » de la sensibilité romantique ne puisse trouver à s'exprimer autrement que par le second degré, puisque son idéal (qui concerne une portée politique du sujet) demeure esthétiquement véhiculé par des topiques et schèmes surannés dès leur constitution.

Un autre poème d'André Gill constitue un exemple de cette consécration tardive de Hugo, d'autant pertinent qu'il témoigne de la manière à l'œuvre dans notre corpus puisqu'il se sert du canevas de la fable qui « est presque intégralement un genre hypertextuel, et "parodique" en son principe¹⁵⁸ ». Réécriture à proprement parler de « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf » (dans l'esprit du genre constamment réécrit d'Ésope à La Fontaine), le texte use cependant dans sa structure du prestige symbolique de Hugo comme étalon de mesure du talent poétique en substituant le poète au bœuf de la fable, clin d'œil à la fertilité de son écriture. Le jeu textuel de Gill mobilise des fins satiriques : si la fable a pour essence « parodique » sa transposition « des conduites et des discours humains à des

¹⁵⁶ C'est aussi depuis ce recueil inspiré de Juvénal que se manifeste l'un des rires révolutionnaires positifs de l'œuvre de Hugo, « le rire rédempteur, celui qui permet à l'individu et aux collectivités de résister et, ultimement, de bafouer l'oppression. [...] ». Ainsi, « existe effectivement chez Hugo un rire de la révolution essentiellement positif [...] ». Maxime Prévost, *Rictus romantiques, politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Coll. « Socius », 2002, pp. 337-338.

¹⁵⁷ Corinne Pelta, *Le romantisme libéral en France, 1815-1830: la représentation souveraine*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 272.

¹⁵⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

animaux¹⁵⁹ », il s'agit ici, au contraire, de conduites et de discours humains appliqués à des humains dans le canevas d'un hypotexte où ces conduites étaient attribuées à des animaux allégoriques. Gill calque les constructions phrastiques du texte de La Fontaine (nombre de vers, strophisation, etc.), et ce, pour faire résonner la portée encore contemporaine de sa morale au sein de laquelle Hugo revêt le beau rôle.

Un Lorgeril vit un Hugo
 Qui lui sembla de belle taille.
 Lui qui partait d'un J pour écrire gigot,
 Le voilà qui s'essouffle et sue, et qui rimaille
 Pour égaler le maître sans rival;
 Disant : —Relisez, Cucheval,
 Cumont, regardez-moi : — je pince de la lyre.
 —Bravo ! —Ça va tout seul, je chante, je soupire!...
 —Vous êtes surprenant.—Cra,cra,cra,cra,cra,cra,
 Ce n'est pas plus malin que ça. Le pauvre sire
 Rima tout un volume, et le public creva
 De rire.

Le monde est plein de gens dont l'insolence est pire
 Tout tyran, à son dire, est providentiel,
 Tout calotin prétend venir du ciel,
 Tout Bonaparte veut l'empire (*MAB* [1879], p. 42).

D'universel qu'était le texte de La Fontaine par sa morale anthropomorphique contre l'orgueil et la convoitise, le texte se transpose ici au particulier de la circonstance en châtiant un mauvais poète contemporain, Hippolyte de Lorgeril, et cela, sans nier le fonctionnement de l'œuvre de La Fontaine. Celle-ci n'est pas éreintée au passage, au contraire, puisque son principe fonctionnel et sa morale demeurent intacts, n'étant que contextualisés au profit d'une charge satirique qui ne peut se comprendre que depuis la médiation latente de l'hypotexte qui agit à titre de clé axiologique bien connue du lecteur. Michele Hanoosh remarque à la suite de J. Priestman l'existence d'un tel canevas au dix-huitième siècle, c'est-à-dire d'une réécriture où la parodie n'est plus que l'instrument de la satire d'une autre cible, à même une relation entre trois objets :

« J. Priestman traces an eighteenth-century tradition [...] of parody with no derision implied toward the parodied work. In such cases, the parody actually has a tripartite structure, involving three texts – the parody itself, the original and the target – or else two texts and a non-literary target (when the parody is used for satirical purposes).The target is thus

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

deflected: the parodist distorts the original in order to mock something closer to home [...] ¹⁶⁰ ».

Député siégeant à l'extrême droite entre 1875 et 1888, Lorgeril fut unanimement boudé comme poète¹⁶¹. La charge de Gill, par sa référence au « tyran », à « Bonaparte » et à la convoitise du pouvoir, n'est pas sans toucher aux deux champs d'action, politiques et poétiques, que Lorgeril partageait avec Hugo. L'universalisme de la fable persiste néanmoins, puisqu'en désignant les poètes avec un déterminant numéral (« un Lorgeril »; « un Hugo »), Gill les promeut au rang d'allégories contemporaines de bons et mauvais avatars de ces champs d'action. Par-delà l'insignifiance de Lorgeril dont la poésie est parodiée comme sonorité vide et répétitive (« cra, cra, cra, cra, cra, cra »), reste que « Le monde est plein de gens dont l'insolence est pire », à savoir, que les poètes se prenant pour Hugo, « le maître sans rival », sont légions. « Tout Bonaparte veut l'empire » : empire poétique dont Hugo, en définitive, tient fermement les rênes. Au final, l'amertume reste latente, mais le texte fait néanmoins savoir que tout poète qui aspire à la grandeur de Hugo risque de déchoir et de faire rire. Aussi faudra-t-il au contraire s'appliquer à faire rire en toute connaissance de cause pour s'extraire de ce schéma, ce à quoi s'appliquent les Hydropathes. À Hugo, Mage romantique, revient finalement l'exclusivité d'un certain « sérieux ».

2.1.2 Le poète de tous les précédents

Se manifeste ainsi une présence de Hugo aux Hydropathes qui demeure incontestable, son nom surgissant même aux détours des récits de fondation du cercle. Georges Lorin décrit ainsi la première séance :

Paul Mounet se leva brusquement et s'écria : « Je commence ! ».
Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine...
 Victor Hugo fut le premier poète dont il fut dit des vers aux Hydropathes¹⁶².

¹⁶⁰ Michele Hannoosh, *Parody and decadence : Laforgue's Moralités légendaires*, Colombus, Ohio State University Press, 1989, p. 15.

¹⁶¹ Voir Assemblée Nationale, « Hippolyte de Lorgeril (1815-1888) », *Assemblée Nationale. Base de donnée des députés français depuis 1789*, en ligne, < http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=8646 >.

¹⁶² Georges Lorin, « Les Hydropathes », *Le Figaro*, 6 novembre 1926, reproduit dans *Dix-ans de bohème, op. cit.*, p. 368

Le lecteur reconnaît dans ce récit l'incipit fameux de la deuxième partie de « L'expiation », poème précisément tiré des *Châtiments* prisés par Champsaur auxquels reviennent d'inaugurer les activités du groupe. La poésie ne trouverait pas à s'énoncer, même en contexte informel, sans le spectre de Hugo. Bref, si Paul Mounet s'exclame « Je commence! », ce n'est pourtant pas lui qui prend parole, mais le dernier romantique par voie / voix différée. C'est, même sur le plan d'une pragmatique de l'oralité, à une réfraction du « je » par le romantisme qu'on assiste, alors que se déploie aux Hydropathes l'aboutissement du « style politique bohème¹⁶³ » qui informe le siècle depuis 1830. « Beaucoup, parmi les premiers adeptes du groupe, sont des jeunes gens très politisés [...] l'un d'eux, Paul Mounet [...] s'habillait parfois en ouvrier pour faire plus d'effet¹⁶⁴ ». L'ombre de Hugo plane sur ces efforts dont l'idéal est « né dans le sang et la colère de la Commune¹⁶⁵ ». Derrière « une frénésie de divertissement¹⁶⁶ » se vit une problématique modernité esthétique que sa volonté politique situe à rebours d'elle-même : elle veut « en même temps et contradictoirement, s'étourdir par une fuite en avant et conserver une mémoire politique¹⁶⁷ ».

Champsaur confirme ailleurs le récit de Georges Lorin quand à son tour il remarque qu'aux soirées des Hydropathes il est coutumier que « des voix jeunes et vibrantes jettent dans cet auditoire, dont l'âme est si vite trouvée, les éclatantes sonorités des vers du grand Hugo¹⁶⁸ ». L'œuvre de Hugo a tout d'un canon national placé au cœur des ambitions et des réflexions esthétiques de la jeune bohème fin-de-siècle, non sans problème. À témoin quelques années plus tard le diagnostic fameux posé par Mallarmé dans sa « Crise de vers » à la mort de Hugo, diagnostic faisant état d'une présence écrasante capable de réduire au mutisme: « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense,

¹⁶³ Partouche, *op.cit.*, p. 40.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.150.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁸ Félicien Champsaur, « Les bottines de M. Zola », *L'Hydropathe*, 20 mars 1879, p. 3

discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer¹⁶⁹. » La virtuosité, mais surtout la versatilité des champs d'action de Hugo en poésie pouvaient certainement donner à croire à ceux qui lui emboîtaient le pas qu'il avait déjà épuisé toutes les formules d'une tradition. C'est là une impression d'épuisement constitutive en elle-même du symptôme décadent, lequel génère une pratique renouvelée du parodique comme voie salutaire à un moment de désenchantement des idéaux et d'hyper-réflexivité scripturale :

La réécriture doit donc plutôt se concevoir comme l'expression des principes esthétiques d'une époque qui, se pensant elle-même comme fin, s'attache à construire la notion de Décadence en se mettant en scène comme épuisement, au double sens de lassitude et d'achèvement : réécrire, transformer, c'est aussi mener à terme tous les possibles. Ceci entraîne une pratique particulière de la parodie, qui travaille autant sur le grotesque et le grossissement que sur l'assemblage et le détournement. La réécriture toutefois ne répond pas seulement à cette définition « négative » ; elle permet également, par la répétition, de faire émerger des constantes culturelles, ou de se livrer à une pratique critique¹⁷⁰.

L'obsession de la bohème de l'époque pour Hugo promeut de tels rapports. D'abord, Hugo a autonomisé « métaphoriquement le mot à la manière d'un sujet républicain libre et égal en droit à tous les autres¹⁷¹ » : il est lui-même le promoteur historique des séduisants principes de « révolution » poétique qui doivent être reconduits si l'on souhaite renouveler les formes à même une métaphore politique ; fut-ce à ses dépens. De fait, « en préambule à toute reconstruction de la littérature¹⁷² », Émile Goudeau « fustige le romantisme, non pour sa forme, mais pour sa défaite morale¹⁷³ » qu'a illustrée historiquement la défaite et le désastre de la Commune. Cette charge ambivalente est exprimée comme un protocole frappé d'amertume pour la bohème : tout en reconnaissant la métaphore révolutionnaire et sa valeur, à savoir que « dans la forme, – grammaire, vocable, dictionnaire ou prosodie, – les romantiques rendirent la liberté aux vocables que les monarchies tenaient en charte privée, et

¹⁶⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers », *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945. pp. 360-361.

¹⁷⁰ Isabelle Krzykowski et Silvie Thorel-Cailleteau (dir. publ.), « Introduction », dans *Anamorphoses décadentes : l'art de la défiguration, 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2002, p. 20.

¹⁷¹ Laurent Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, Coll. « L'Extrême-contemporain », 2008, p. 60.

¹⁷² Marc Dufaud, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 108.

furent véritablement les héritiers de la Révolution de 89¹⁷⁴ », Goudeau estime toutefois que s'il faut bien « profiter du moment grammatico-prosodique qu'a produit le romantisme¹⁷⁵ », c'est-à-dire se faire révolutionnaires poétiques et à nouveau « lyriques » contre le Parnasse un peu classicisant, c'est toutefois désormais pour tenter autre chose que du romantisme au sens de 1830 en raison de l'échec historique de celui-ci.

On peut toutefois lire dans le journal *L'Hydropathe* un poème signé P.L. qui « appelle les jeunes au renouveau comme à une bataille ou à une révolution, sans qu'à aucun moment il précise les bastilles qu'il les invite à prendre¹⁷⁶ » – bien qu'y soit évoqué le mouvement de foule républicain de 1830.

Messieurs, c'est un ami qui vous salue. On dit
Qu'au pays de *Murger* enfin on se réveille.
Que le feu va jaillir des cendres de la veille,
Et que tout n'est pas mort où la jeunesse vit.

On dit que le Pays-latin s'agite et vente.
On trouve qu'il est temps de le ressusciter,
Que le combat est proche et qu'il faut se compter:
On n'a pas oublié ceux de mil huit cent trente¹⁷⁷...

L'appel vague à une telle insurrection totale, sans objet défini, est par ailleurs un topos du corpus.

*

Comme si ce précédent d'une politique du poétique dans son œuvre ne suffisait pas, Hugo est aussi pour son siècle le promoteur théorique du grotesque comme modalité esthétique, lequel grotesque peut devenir un outil au travestissement des œuvres parodiées, y compris les siennes. Victor Hugo est en somme le poète de tous les précédents. Comme le suggère Jean-Claude Carrière, Hugo serait en définitive « l'auteur le plus parodié de tous les

¹⁷⁴ Émile Goudeau, « La jeune littérature (1875-1885), *La Presse*, 17 avril 1885, reproduit dans *Dix-ans de bohème, op. cit.*, p. 286

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Louis Marquèze-Pouey, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁷ P. L., « À messieurs les Hydropathes - Pièce dite au cercle des Hydropathes par M. Paul Vivien », *L'Hydropathe*, 5 mars 1879, p. 4

temps¹⁷⁸ », et ce, certainement à la mesure de son omniprésence dans son siècle, au sein des divers genres de discours qui s'y exerçaient, et des diverses avancées poétiques qui s'y sont manifestées et dont Hugo a semé les germes. Mais c'est aussi sur plan fonctionnel que la valorisation de Hugo est garante, en regard de la relation parodique qui s'établit par rapport à son œuvre, d'une survivance paradoxale de ses opuscules parasites : « Dépendante d'un modèle qui lui sert de tuteur, la parodie est appelée à disparaître avec lui¹⁷⁹ ». C'est dire que les auteurs qui parodient Hugo ont tout intérêt à consolider et même à promouvoir sa valeur symbolique garante de la pertinence de leur entreprise qui s'en trouve alors justifiée. On comprend mieux pourquoi tout en s'attaquant d'emblée à Hugo dans l'« Exhortation » qui fait office d'art poétique à son recueil, Gill referme pourtant *La Muse à Bibi* sur un hommage à la grandeur de Hugo avec « Au Poète, Boulevard Eylau ». Il y va d'une admiration à double tranchant dans le cadre d'un cercle habité par une poétique du rire, la survie de la cible étant homologue à la durée de l'œuvre qui la détourne.

2.2 Le « roman familial » du romantisme

Celui que Goudeau qualifiait pourtant de « sublime vieillard » est ainsi le modèle ambivalent d'une œuvre colossale, le miroitement d'un objectif de carrière idéal dont la parodie s'applique à abolir toute « angoisse d'influence ». Comme l'a déjà écrit Hutcheon :

Peut-être que l'action qui consiste, pour la parodie, à structurellement incorporer et synthétiser [...] pourrait être, pour certains écrivains, le moyen de se débarrasser d'influences stylistiques, de vaincre et de surpasser quelque prédécesseur influent [...] La parodie pourrait alors venir s'ajouter au catalogue que fait Harold Bloom des moyens par lesquels les écrivains modernes luttent contre l'anxiété d'influence¹⁸⁰.

Cette remarque est probante quant à la situation de Hugo dans la jeune bohème fin-de-siècle, lorsqu'on considère qu'il est l'objet d'une coréférence autour de laquelle se catalyse et se polarise la réaction qui préside à la fondation des premiers cercles liés à l'apparition du comique poétique « moderne ». Dans le sillage de Hutcheon, Naomi Schor propose le

¹⁷⁸ Jean-Claude Carrière, *L'Humour 1900*, Paris, J'ai lu, 1963, p. 97.

¹⁷⁹ Daniel Grojnowski, *La Muse Parodique*, Paris, J. Corti, 2009, p. 29.

¹⁸⁰ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n°36, 1978, p. 417.

concept de « pèrodié » pour désigner « la mise à mort du père littéraire par la parodie¹⁸¹ », à savoir que « la pèrodié est une façon privilégiée et largement répandue de liquider "l'angoisse d'influence" ¹⁸² ». En ce sens, la trame métatextuelle des pastiches et parodies de notre corpus fait état d'une esthétique a priori dans laquelle la parole du sujet s'empêtre jusqu'à l'empêchement. Par exemple, Émile Goudeau thématise cet empêchement dans son poème « Seul ! ».

Je m'en allais tout seul, vague, à travers les bois.
L'herbe avait des frissons, et les arbres des voix
Les oiseaux amoureux chantaient leur mélodie!
C'était, sur les rameaux, la vieille comédie
Où, pour se conformer aux anciens dénoûments,
La nature-poète unissait les amants (*FDB*, p. 89).

D'emblée le poème rend explicite le caractère suranné de l'anecdote qu'il prépare, en surdéterminant le caractère convenu de la médiation sujet/nature opérée par le texte dans le sillage d'un romantisme « orthodoxe ». Le climat ludique et dénégateur s'opère par « ironie syntagmatique » (Hamon), le syntagme « vieille comédie » agissant comme embrayeur au désamorçage du climat « romantique » établi par les trois vers précédents, et ce, par réfraction énonciative sous le mode de la parabase, trope privilégié de l'ironie romantique selon Pierre Schoentjes¹⁸³. La poésie parodique se joue de son propre matériau, en une ontologie informée par l'ironie romantique, dynamique bien commentée par René Bourgeois selon lequel l'« attitude d'autoparodie fait que l'auteur a pleinement conscience d'être aussi son premier lecteur, et ne se prive pas de commenter et de juger ce qu'il écrit. Peut-être même écrit-il pour pouvoir se livrer à cette activité critique¹⁸⁴ ». Le verbe « conformer » prolonge l'idée d'une soumission à une esthétique convenue, dont l'objet (unir les amants par le biais de la nature-poète) est exprimé à l'imparfait (la nature « *unissait* les amants »), un choix verbal qui annonce déjà l'échec de la médiation fomentée, laquelle n'a

¹⁸¹ Naomi Schor, « La Pèrodié », dans Ross Chambers (dir. publ.), *Discours et pouvoir*, Michigan, Michigan Romance Studies, Vol. II, 1982, p. 82.

¹⁸² *Ibid.*, p. 82.

¹⁸³ Pour Schoentjes, l'ironie romantique est un discours « esthétique », dont la finalité est de « montrer l'art(tifice), son sens culmine dans le « paradoxe », et sa figure spécifique par rapport aux autres types d'ironie est la « parabase ». Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁴ René Bourgeois, *L'ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 33.

pas pied dans le présent. Ces « anciens dénouements » se jouent, par homophonie, du « dénouement » amoureux signifié, puisque le « dénouement » est plutôt « la solution d'une chose difficile, embrouillée, par assimilation à la solution finale d'une pièce de théâtre¹⁸⁵ » : le mot participe de l'isotopie¹⁸⁶ de la « vieille comédie » annoncée au vers précédent en connotant toutefois négativement sa résolution qui serait un accomplissement « romantique ». Le « dénouement » doit être, dans le muthos du poème, précisément l'accomplissement lyrique de la médiation romantique sujet / nature, laquelle est désormais envisagée par le sujet comme une « chose difficile, embrouillée ». Daniel Grojnowski remarque pertinemment que le texte parodique se fait « mise en miroir d'une œuvre¹⁸⁷ », et qu'ultimement « la parodie s'inclut au nombre des écrits qu'elle singe et se désigne comme représentation de sa propre représentation¹⁸⁸ » : si le texte se dénonce lui-même comme instauration d'une « vieille comédie », c'est évidemment pour mieux châtier le modèle dont il constitue la réflexion autant que la réflexivité. La distanciation initiale conduit déjà au métacommentaire que l'hypertextualité parodique sera appelée à prolonger : s'énonce l'expression d'une Nature se faisant non plus la complice des sentiments du sujet, mais bien manifestation dysphorique.

A travers les buissons les merles me sifflaient;
 Sous les mousses les fleurs moqueuses se voilaient;
 Regardant à travers les brins d'herbe soyeuse,
 Comme à travers ses doigts une enfant curieuse,
 Ensemble elles riaient, non sans quelque raison,
 De ce passant rêveur, seul comme un Robinson (FDB, pp. 89-90).

¹⁸⁵ Paul-Émile Littré, *op. cit.*, p. 1575. Littré précise : « Le point où aboutit et se résout l'intrigue d'une épopée, d'une drame, d'un roman, ainsi dit parce qu'Aristote avait nommé *nœud* l'ensemble des incidents d'une pièce, et *solution* ou *dénouement* l'incident final. »

¹⁸⁶ L'isotopie selon Greimas est un ensemble « redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique [...] un message ou une séquence quelconque du discours ne peuvent être considérés isotopes que s'ils possèdent un ou plusieurs classèmes en commun ». Suivant le Groupe μ , on peut élargir le concept à tout énoncé (et non au seul récit) en y intégrant tous les aspects itératifs ou sériels constitutifs de la structure textuelle (forme, rythme, expression, etc.). Cité dans Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1990 [1977], p.33.

¹⁸⁷ Daniel Grojnowski, *Muse parodique*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 30.

Le lecteur avisé de l'œuvre d'Hugo aura reconnu l'expression « les merles me sifflaient », un vers fameux tiré de la « Vieille chanson du jeune temps ».

Moi, seize ans, et l'air morose ;
Elle, vingt ; ses yeux brillaient.
Les rossignols chantaient Rose
Et les merles me sifflaient¹⁸⁹.

Comme l'écrit Genette, « tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie¹⁹⁰ » : le vers fameux se fait indice de la relation hypertextuelle, d'autant qu'« il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique¹⁹¹ » advenant l'identification de cet hypotexte précisément choisi pour sa capacité à être reconnu¹⁹². La citation « cachée » du texte de Hugo arbore la signifiante de son muthos dont le lecteur constate qu'il est le point de départ du poème de Goudeau, ce qui en autorise l'examen à titre de métadiscours dans l'hypertexte¹⁹³.

Le poème de Hugo expose avec une nostalgie ironique une aventure amoureuse ratée. « Je ne songeais pas à Rose » explique le sujet de son poème affairé à la contemplation d'une « nature amoureuse » qui fait pourtant écho aux sentiments de sa compagne. Le sujet, inexpérimenté et moins âgé que la belle, ne comprend que trop tard l'enjeu de la promenade : « Je ne vis qu'elle était belle / Qu'en sortant des grands bois sourds ». La citation du vers de Hugo dans le poème de Goudeau appuie avec insistance sur la non-concordance du sujet avec la Nature, en insistant sur le double sens de « siffler » quelqu'un, soit de marquer une mauvaise appréciation. Si les merles sifflent le sujet discrètement dans le poème de Hugo à

¹⁸⁹ Victor Hugo, « Vieille chanson du jeune temps », *Les Contemplations*, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 388.

¹⁹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹¹ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹² « [L]e fonctionnement même de la parodie exige que l'œuvre parodiée soit reconnaissable sous son hypertexte, c'est-à-dire qu'elle soit suffisamment "grande", connue, pour être identifiée par les lecteurs. Cette nécessité de l'identification explique qu'à l'égal des grandes œuvres les petites phrases soient privilégiées. Une parodie est d'autant mieux et universellement perceptible qu'elle transforme des unités textuelles facilement mémorisables et mémorisées par le plus grand nombre. » *Ibid.*, p. 11.

¹⁹³ Évidemment, la « citation » parodique sert un nouveau texte et ne constitue qu'une forme partielle de répétitivité servant à établir une relation dont la parodie se fait commentaire: « The "quotation" is clearly not *verbatim*, nor the imitation exact, due to the essential transformation involved in parody – distortions of stylistic traits, inversion of values, transposition into a new, incongruous, and frequently trival, context, and so on. » Michele Hannoosh, *op. cit.*, p. 13.

titre d'embrasseur d'une nature qui exprime la déception de la belle, il demeure autrement sobre dans sa manière de faire état avec humour mélancolique d'un épisode amoureux raté. Il s'agit au contraire pour Goudeau de surenchérir sur le motif d'une Nature dont les « fleurs moqueuses » se « riaient » du sujet désormais « seul comme Robinson », le tout en évoquant la perte d'une idylle qui n'est autre qu'une allégorie de toutes ses déclinaisons préalables dans le tissu culturel :

Je me souvins, rêveur, que c'était le dimanche,
Que l'an passé j'allais courir par les grands bois,
Et qu'*Elle* gazouillait avec sa douce voix (FDB, p. 91),

Le surmarquage typographique par italique et majuscule de l'objet perdu le promeut au rang de cheville entre le niveau discursif de l'anecdote et celui du poème qui en déploie simultanément le commentaire critique par rapport à son précédent. « *Elle* », c'est à la fois l'objet d'amour et la notion de « chanson » qui deviendra prégnante dans la suite du texte, c'est à la fois la belle signifiée et l'écriture lyrique en signifiante. D'une part, « *Elle* gazouillait » : la belle trouve à s'exprimer par un verbe qui informe le chant des oiseaux, comme dans la « Vieille chanson du jeune temps » où ce sont les rossignols et les merles qui expriment les sentiments de Rose. Mais ce choix verbal qui constitue un autre embrasseur hypertextuel est aussi un marqueur de dérision, puisque « gazouiller » désigne aussi le babil enfantin, imputable autant au personnage, à la Nature médiatrice, qu'à la « chanson » du poème objet de critique. D'autre part, le texte de Goudeau semble faire suite à celui de Hugo qui se terminait sur les vers « Soit, n'y pensons plus / Depuis, j'y pense toujours ». Le sujet du poème parodiant subit cette hantise sous le mode hyperbolique, ce que signifie déjà l'impudique exclamation du titre : « Seul ! » La trame romantique devient visible aux yeux du sujet jusque dans les lieux les plus triviaux qui, par principe, récusent même l'idée d'une médiation nature / sujet. Partout se déroule la chanson d'amour : « plus loin dans la clairière » ; « sous un treillage vert » ; mais aussi, « au fond d'un cabaret ». Cette Nature qui nargue le sujet est finalement un prisme métaesthétique, puisque le sujet du poème de Goudeau est un poète, autre élément qui accentue la portée spéculaire du propos et les multiples déterminations sémantiques de ce « *Elle* ». La « vieille comédie » devient drame :

Je m'enfuyais, portant mon drame ma tête!
Partout même chanson, hélas ! et même fête (FDB, p. 90) !

Le poète en abyme entreprend de fuir la chanson de la nature qui se moque de lui, et ce, spécifiquement dans l'espoir de compléter une œuvre se trouvant empêchée par la constante réminiscence de cette rengaine romantique :

« Ah! Quoiqu'autour de moi l'on chante, on rie, on aime.
 « Je voudrais – me disais-je – achever ce poème ![...] »
 Et tout bas, le printemps chantait sa chansonnette :
 « Te souvient-il, pauvre, de Rosine ou d'Annette (*FDB*, p. 90)?

Le nom de « Rosine » établit ici un écho supplémentaire avec « Rose », jeune femme de l'hypotexte. L'insignifiance de la chanson est doublement marquée : d'abord, par la tautologie allitérative du prédicat « chantait sa chansonnette » dont l'accentuation consonantique se fait moqueuse; ensuite par sa suffixation de celle-ci en « -ette ». Le canevas du poème dont la rengaine est omniprésente finit par conduire le poète représenté à la folie. Le sujet / poète s'adonne alors à un art sombre et solitaire qui entend résoudre la hantise de l'amour perdu autant que celle de l'hypotexte. Cette mise en scène d'un enjeu lié à l'écriture constitue elle-même, évidemment, un signal supplémentaire de parodicité intrinsèque au poème :

« The theme of imitation inherent in the structure of parody accounts for many reflexive devices, which work to persuade the reader that it is an imitation of something else and, more precisely, a retelling of an earlier story. [...] Making writing or interpretation an explicit issue in the story [...] highlights the theme of imitation¹⁹⁴ ».

À même cette dynamique, le poète hanté par la « Vieille chanson du jeune temps » répond ainsi au printemps :

« Laissez-moi travailler ! » - criais-je, furieux;
 Je passais, abaissant mes sourcils sur mes yeux.
 Pauvre fou ! Je laissais, pour l'art jaloux et sombre,
 La nature, - la proie admirable ... pour l'ombre.
 [...] »
 J'étais fou ! je montai les cent marches, j'entrai
 Dans ma mansarde et dis : « Là, je travaillerai !... (*FDB*, p. 91)»

Tout en déployant une anecdote initiale similaire à celle du poème de Hugo, c'est-à-dire la nostalgie d'un échec amoureux dont la nature se fait médiatrice, le poème de Goudeau accentue la dysphorie entre son sujet et la Nature précisément assimilée à une chanson (qui évoque celle qu'est le poème de Hugo), chanson dont il ne parvient à s'échapper pour écrire sa propre œuvre; alors que la réminiscence fonde au contraire le principe d'écriture dans le

¹⁹⁴ Michele Hannoosh, *op. cit.*, p. 27.

texte de Hugo par lequel s'épanouit chez lui la chanson en présence. La relation parodique s'établit ici autour d'une « interversion » (thématique et compositionnelle), modalité importante de « l'intertextualité parodique¹⁹⁵ » selon Laurent Jenny. D'un texte à l'autre, prend place l'écart critique entre la réminiscence d'une anecdote à des fins d'écriture et l'anamnèse de ce poème dans un autre comme objet culturel anxiogène qui sabote l'activité créatrice et rend le poète représenté « furieux », assombrissant à regret son art. Ce dont Goudeau fait le métarécit, c'est l'échec d'un lyrisme naïf et le repli du poète en génie malheureux, posture dont le refus constitue chez lui précisément le cheval de bataille.

L'anecdote de « Seul ! » traduit la permanence problématique d'un certain prisme romantique qui empêche en définitive le poète / actant d'exécuter son travail. Ce prisme romantique est pourtant valorisé par voie oblique puisque le poète qui s'exile dans sa mansarde (un topos de la malédiction littéraire) se désigne lui-même tantôt comme « pédant morne », tantôt comme « Pauvre fou ! » et qu'il se demande, en clausule : « Et regardant les murs sombres comme un linceul / Je dis amèrement : "Pourquoi suis-je tout seul ?" » (*FDB*, p. 91). La question a bien une résonnance ironique quand on considère que c'est la fuite d'un lyrisme romantique obsédant par volonté d'écriture originale qui en est la cause. La réponse que donne le texte à ce désespoir créateur relève entièrement d'un commentaire critique quant à l'ambivalence d'un romantisme dont le sujet ne peut se défaire pour écrire autrement qu'à même la logique de la tour d'ivoire, bien que la fuite de ce schème esthétique soit tout autant un appauvrissement admis et (auto)dénoncé. C'est encore une fois le paradoxe de l'œuvre et de l'acte créateur qui est mis en lumière par Goudeau et la dimension culturelle, résolument artificielle (voire réactionnaire) de la malédiction littéraire comme avenue esthétique qui est (d)énoncée. La chanson hugolienne est bien truchement d'une angoisse d'influence dans le muthos, mais son écriture en permet le dépassement, bien qu'avec une certaine amertume : celle d'une œuvre prenant conscience de son appauvrissement. L'envers de la chanson lyrique (« l'art sombre et solitaire »), quoique réalisé dans la signifiante, constitue un sabotage poétique quelque peu déploré. Seule subsiste, à même l'aporie et l'équivocité signifiées, la voie en présence de la « pèrodié » qu'accomplit Goudeau : l'écriture de l'aporie, la mise en scène métacritique qui est sa propre perte d'authenticité au

¹⁹⁵ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 277-278.

profit d'une réflexivité quelque peu abusive; commentaire amer sur l'impasse symbolique qu'est celle de l'éternel retour du romantisme à même la bohème. Comme l'explique Mathieu Arsenault, le lyrisme est une notion dont l'actualisation est fragile : l'historicité d'un lyrisme du retour lui est souvent fatale.

L'économie du retour dans laquelle se trouve empêtré malgré lui le lyrisme a fait apparaître un monstre, le mauvais lyrisme, figure grotesque de « bon » lyrisme qui parodie par excès de pathos toute la subtilité de l'expression subjective. [...] Et si le lyrisme se refuse à l'effusion, ce peut être parce qu'à l'époque de son retour, le sujet ne peut plus prétendre naïvement à ses propres états d'âmes, à ses propres affects¹⁹⁶.

C'est bien une telle nostalgie de naïveté lyrique désormais impossible qui hante le poème des Hydropathes autour de 1878 et en motive le rictus parodique et satirique.

2.2.1 Goudeau, fils prodigue du panthéisme hugolien

Le sublime de la Nature romantique se fait souvent propice au détournement vers la dérision quand le texte qui tente de le remettre en scène exhibe l'artificialité de ce retour à un topos déjà amplement exploité. Paul Bénichou identifie chez Hugo ce topos: « La poésie de Hugo célèbre souvent une plénitude, assez naïve même, de communion avec la nature¹⁹⁷. » Cette union spiritualiste informe tout une veine de sa poésie où « l'univers, le poète et Dieu forment comme un ensemble dans lequel tout s'harmonise et se répond¹⁹⁸ ». Topos à variante amoureuse depuis les *Méditations* de Lamartine, ce mode de poétisation devient chez Hugo un pur « chant spiritualiste [qui] embrasse glorieusement la nature¹⁹⁹ » en un « accord universel²⁰⁰ » qui est parfois « sans ombre²⁰¹ » : ce chant constitue une fin en soi de sa vision du sublime poétique.

¹⁹⁶ Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota Bene, Coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007, p. 94.

¹⁹⁷ Paul Bénichou, *Romantismes français II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2004 [1988-1992], p. 1270.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 1271.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1271.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 1271.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 1271.

Ainsi, Nature ! abri de toute créature !
 O mère universelle ! indulgente Nature !
 Ainsi, tous à la fois, mystiques et charnels,
 Cherchant l'ombre et le lait sous tes flancs éternels,
 Nous sommes là, savants, poètes, pêle-mêle,
 Pendus de toutes parts à ta forte mamelle !
 Et tandis qu'affamés, avec des cris vainqueurs,
 A tes sources sans fin désaltérant nos cœurs,
 Pour en faire plus tard notre sang et nos âmes,
 Nous aspirons, à flots, ta lumière et ta flamme,
 Les feuillages, les monts, les prés verts, le ciel bleu²⁰²,

Le poème « Pan » se fait aussi emblématique de ce panthéisme hétérodoxe de la poétique hugolienne:

Ô poètes sacrés, échevelés, sublimes,
 Allez, et répandez vos âmes sur les cimes,
 Sur les sommets de neige en butte aux aquilons,
 Sur les déserts pieux où l'esprit se recueille,
 Sur les bois que l'automne emporte feuille à feuille,
 Sur les lacs endormis dans l'ombre des vallons²⁰³!

Ce mode poétisant fait l'objet d'un traitement humoristique (qui annonce *Les Complaintes* de Laforgue), par exemple dans le poème de Goudeau « Maman Nature ». La mythologie est soumise dès le titre aux principes d'une diction qui infantilise la portée sublime du texte : « maman Nature » et « papa Pan » connotent des divinités panthéistes à l'effigie d'un couple bourgeois sous l'égide duquel prend place l'union avec la nature dont le principe est réduit à un instant de villégiature par le poète. Celui-ci se présente comme « fils prodigue » qui pour s'adonner à l'injonction du « Pan » hugolien (« Allez, et répandez vos âmes sur les cimes ») doit d'abord prendre un train pour se livrer à cet « accord universel » – sabotant sa poésie d'un modernisme de style « bas ».

All right! et c'est fini. C'est l'aube du départ,
 L'heure du ticket-bleu, l'heure du sleeping-car
 Ruminant son brasier, la machine renifle,
 Sous son postillon noir se cabrant, elle siffle... [...]
 O ! notre père à tous, dieu Pan, je viens à toi,
 Fils prodigue, je veux me rasseoir sous ton toit,
 Doux palais de verdure étoffé d'oxygène (PIR, p. 141)

²⁰² Victor Hugo, « La Vache », *Les voix intérieures*, cité par Paul Bénichou, *op.cit.*, p. 1272.

²⁰³ Victor Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 161.

Les divers registres lexicaux qui ponctuent le texte (des mots anglais à la mode aux sèmes savants) en démentissent la portée sublime. L'isotopie familiale déployée entre les actants merveilleux et le sujet accentue ce procédé de trivialisation, le poète usant de familiarité avec les éléments les mieux connus des traditions du haut langage:

Et toi, vieil Océan, aïeul des bisaïeux,
 Apaise tes fureurs pour tes petits neveux !
 Qu'un phosphore vivant anime ton écume,
 Que la volupté tourne en valse dans ta brume (*PIR*, p. 143) !

Ailleurs, c'est la comparaison et l'anthropomorphisation prosaïques qui s'inscrivent en porte à faux des attentes d'une tradition, le poème évoquant par exemple « le soleil d'été, plus rouge qu'un ivrogne » qui « Va dormir sous le Bois déserté de Boulogne » ou bien « L'hiver, huissier farouche ». La surenchère exclamative du poète qui entre en contact avec la nature conduit à la trivialité de l'allocution lyrique qui ne devient que dénomination énumérative, laquelle traduit par hyperbole le caractère convenu du cliché énoncé sous le mode de l'enthousiasme grandiloquent:

O nature! forêts, clairières, étendues!
 Verdures, profondeurs! Vous m'êtes donc rendues!
 Salut, pins vénérés, platanes, peupliers
 O pampres rougissants, et vous, neigeux pommiers!
 Salut, fleurs des buissons, salut, ô clématites,
 Pâquerettes des prés qui jamais ne mentîtes ;
 Salut, rochers hantés des faunes par les nuits,
 Salut, chemins errants, guérisseurs des ennuis!
 Je reprends où je les ai perdus, tous mes rêves [...]
 On m'avait enfermé, loin de vous, sous des toits!
 Mais pour ne pas mourir, ton fils, maman Nature,
 Veut encor se plonger dans ton sein de verdure (*PIR*, pp.143-144).

Ce procédé nominal exclamatif servait au contraire, dans les strophes précitées de Hugo, à l'expression d'une médiation sujet / Nature de l'ordre du sublime. Débutant par l'évocation d'un Paris moderniste et l'aller en train, le poème de Goudeau met en branle un retour performatif à la Nature romantique, retour qu'expriment les choix verbaux construits du préfixe « re- » : le poète veut se « rasseoir » sous le toit de Pan, les verdure sont « rendues » au poète qui « reprend » ses rêves et qui ordonne à Pan « Rends-moi mon sang »; et ainsi de suite. La nature est explicitement l'objet de rêves perdus auquel le voyage du texte fait retour (« Je reprends où je les ai perdus, tous mes rêves », rêves tributaires de la médiation cosmogonique romantique, du panthéisme hétérodoxe hugolien). « Reprendrai-je jamais mon

rêve interrompu ? » se demandait pour sa part Champsaur dans son poème à Hugo. Notre corpus fait ainsi état d'une perte et de l'impossibilité d'une réactualisation de ces modalités.

La seconde partie de « Maman Nature » s'écrit en sizains octosyllabiques dont le rythme chansonnier favorise le commentaire léger sur l'anecdote exemplaire de la visite du poète à la Mère Nature dont la première partie constituait le pastiche²⁰⁴. Le poème déploie un nouveau niveau d'autoréflexivité.

Ainsi, souvent, les fils prodiges,
Ayant jadis brisé les digues
Pour fuir le toit familial,
Lorsqu'à travers leur folle course
Ils ont vu le fond de leur bourse,
Resongent au droit filial. [...]

De même nous, les névropathes,
Fatigués du cœur et des pattes
Quand a sonné l'Été vermeil,
Chez Pan et chez mère Nature
Nous allons tuer la verdure,
En buvant un coup de soleil (*PIR*, p.145).

Tout le texte de Goudeau se joue du contraste entre les hautes visées d'une sublimation avec la Nature inspirée de Hugo et du romantisme, et le bourgeoisisme de la vogue du voyage que permettent les développements techniques de la fin du siècle.

La fièvre de partir n'épargne pas les classes moyennes. De petites gens se déplacent maintenant non seulement par nécessité ou pour affaires mais aussi par pur plaisir. [...] À la portée de toutes les bourses donc banalisé, le voyage l'est aussi à cause de la multiplication de guides et de photographies. Les désœuvrés « vivant sur le boulevard, au club, dans les salons » partent un jour pour tromper leur ennui. Mais en vain²⁰⁵.

La mise en scène du voyage moderniste accentue la naïveté de l'enthousiasme hugolien pour la nature, puisque la communion avec la nature relève d'un lieu commun à la mode d'une industrie culturelle. Comme les fils qui « resongent au droit filial » une fois sans le sou, les

²⁰⁴ Paul Aron définit le pastiche comme « l'imitation des qualités ou des défauts propre à un auteur ou à un ensemble d'écrits » à laquelle il assimile la parodie, soit l'« imitation à visée comique d'un texte, donc une forme particulière de l'activité pastichante ». Paul Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, P.U.F., Coll. « Les littéraires », 2008, pp. 5- 18. En somme, si le pastiche est théoriquement distingué de la parodie comme forme d'imitation stylistique, parodie et pastiche demeurent dans les faits pratiques et notions connexes, voire difficiles à distinguer – l'une appelant forcément l'autre.

²⁰⁵ Julia Przybos, *op. cit.*, pp-204-205.

« névropathes » (une rime avec Hydropathes) revisitent leurs « parents » romantiques une fois l'inspiration poétique tarie, « buvant un coup de soleil ». Mais le retour du « fils prodigue » à sa « maman Nature », en somme, est de courte durée, rien de plus qu'un intermédiaire pour « les névropathes » qui rapidement devisent, en se jouant d'une expression bien connue : « Pour reprendre la clé des villes / on met au cou la clé des champs » (*PIR*, p. 146). S'instaure un troisième niveau de réflexivité qui agit à titre de retour à un certain sérieux : le poème intercale à même la suite de sizains un sonnet mis en abyme, qui s'énonce, du fait de sa posture trois fois en abyme, comme un objet stéréotypé au sérieux mal à propos : « Car novembre est venu ; la bise se lamente, / La nature gémit – se rappelant ses deuils [...] » (*PIR*, p. 147). Or, la conjonction « Car » sur laquelle s'amorce agrammaticalement le sonnet en abyme remplit sa fonction explicative à l'égard de la proposition précédente des sizains qui évoquent le départ des « névropathes » pour la ville. La sémantique du sonnet se veut explicative du départ. Sur le plan du muthos, donc, le sonnet fait état (avec clichés) d'un hiver naissant poussant le voyageur chez lui; sur le plan performatif, la frigidité de la forme et de ses modalités verbales convenues constituent aussi une trame méta-explicative du processus d'éloignement de la Nature dont la poésie qui en est l'agente est présentée comme surfaite. Et le poème de se clore sur un retour obligé au modernisme, en réaction au figement dénoncé du processus énonciatif par triple enchâssement formel, surdétermination de l'artisticité des voix gigognes : « Eh messieurs, en voiture ! / Au revoir, papa Pan, bonsoir, maman Nature » (*PIR*, p. 148). L'intermède romantique, en fait, ne peut être que de courte durée comme un voyage petit-bourgeois, rien de plus que la mise en scène performative d'un retour humoristique à son panthéisme réduit à la détente labiale d'une contre-accentuation prosodique (« papa Pan »). La mise en scène finale se double d'un « au revoir » peut-être définitif une fois la plume régénérée par (le détournement parodique de) ce topos hérité d'une veine romantique largement tributaire de Hugo. Goudeau, fils prodigue du romantisme, ne peut faire qu'un retour momentané à l'origine de sa plume; retour qui ne fait encore une fois que mettre en lumière l'inactualité de cette origine.

2.2.2 Boom Victor Hugo !

Malgré le relatif « engouement » pour la grande figure du romantisme aux Hydropathes, l'admiration cède donc parfois le pas à l'irritation : difficile pour les poètes de demeurer grenouilles devant le « bœuf » du romantisme, d'être des Lorgeril au lieu d'être eux-mêmes des Hugo. Dans son roman à clef sur les Hydropathes, Champsaur brosse le portrait d'Émile Kardac [Goudeau], fondateur d'« un grand mouvement littéraire²⁰⁶ ». Si Kardac se réclame pourtant de « Hugo, le maître des maîtres²⁰⁷ », Champsaur fait néanmoins émettre au poète le protocole éditorial suivant : « Si je sais éreinter ? Parfaitement. J'accepte et je vais commencer par Victor Hugo et sa suite, Dieu y compris²⁰⁸. » Ces remarques, si elles font l'objet des déformations rétrospectives d'un Champsaur qui se joue de ses anciens collaborateurs, traduisent pourtant tout le dilemme habitant le corpus. Encore une fois s'avoisinent les syntagmes « Hugo » et « Dieu », proximité symptomatique d'une suprême autorité à renverser. Difficile de faire intégralement un « retour » au romantisme contre naturalisme et Parnasse sans trahir l'artificialité d'un tel repli et sans prendre à charge le modèle « héroïque » de la survivance du romantisme pour s'en distinguer et retrouver, pour reprendre les mots de Mallarmé, « le droit à s'énoncer ».

En témoigne le traitement carnavalesque de la gloire de Hugo dans le compte-rendu d'une soirée où prend place un simulacre de sacre. Après qu'il a récité un de ses propres poèmes, « l'on coiffe Goudeau d'une couronne; d'Haraucourt s'avance ensuite et lui remet une lyre en papier doré sur lesquels sont inscrits ces mots : "Offerte à Goudeau (Émile) par Hugo (Victor)"²⁰⁹ ». Tourné en bourrique, le gage du maître fait l'objet d'une attribution factice et moqueuse, attribution convoitée autant que bafouée par le fait même en une manière de filiation admise doublée d'une reconnaissance factice. Difficile devant cette anecdote où est feinte la capitulation symbolique du grand romantique de ne pas songer aux

²⁰⁶ Félicien Champsaur, *Dinah Samuel*, Présentation de Jean de Palacio, Paris, Séghier, Coll. « Bibliothèque décadente », 1999 [1882], p. 119.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 198

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁹ Paul Fresnay, « Au Chat », *Le Voltaire*, 28 décembre 1882, reproduit dans *Dix ans de bohème*, op. cit., p. 436

remarques suivantes de Bakhtine qui en prolongent historiquement la résonance rituelle et la pérennité culturelle:

Le principal jeu carnavalesque est LE COURONNEMENT BOUFFON SUIVI DE DÉCOURONNEMENT D'UN ROI DE CARNAVAL. Ce rite se rencontre sous une forme ou une autre dans toutes les fêtes de type carnavalesque. [...] À la base du jeu rituel du couronnement et du découronnement du roi se trouve le noyau même de la sensibilité carnavalesque – LE SENTIMENT DES CHANGEMENTS ET REVIREMENTS, DE LA MORT ET DU RENOUVEAU. Le carnaval est la fête du temps qui détruit tout et renouvelle tout²¹⁰.

La démarche créative des Hydropathes s'avère analogue à l'axiologie qu'implique l'anecdote, car on sait, suivant Bakhtine, que ces « rabaissements profanatoires²¹¹ » mis en spectacles exerçaient en contrepartie « une puissante influence transformatrice sur le style verbal de la littérature²¹² » qui les avoisinait. Finalement, on imagine bien que ce couronnement carnavalesque de Goudeau implique aussi son découronnement; à savoir que sa figure auctoriale est malgré tout soumise à une implicite dévaluation comique quand Haraucourt entreprend un simulacre de sacre qui, par sa nécessité, témoigne surtout de la gloire d'Hugo par la négative et de la posture de bouffon de Goudeau qui devient prétendant au trône.

Dans cet ordre d'idées, Maurice Mac-Nab fait proférer à un nain de foire la strophe suivante dans « Le nain colibri »:

LE NAIN.
Chafouïa, chafouïa,
Tsi, tsi, tsi, tsi,
Macoco, boum! Boum !
Kitchaka fleamar
Barba standachar
Boum Victor Hugo²¹³ !

Ce sixain onomatopéique en vers pentasyllabiques et tétrasyllabiques fait preuve d'une économie de moyens remarquable dans sa manière d'établir ni une parodie formelle d'un texte de Hugo (la parodie au sens restreint et générique étant « la transformation ludique,

²¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Coll. « Slavica », 1970, p. 145. Bakhtine souligne.

²¹¹ *Ibid.*, p. 145.

²¹² *Ibid.*, p. 145.

²¹³ Maurice Mac-Nab, *Poèmes mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1886, p. 91.

comique ou satirique d'un texte singulier²¹⁴ ») ni une satire à proprement parler, mais bien en instaurant un climat textuel relevant du *parodique*²¹⁵ ou de la *parodicité*²¹⁶. Ces deux concepts ont été forgés par la critique pour répondre au « caractère englobant, transgénérique²¹⁷ » de phénomènes qui sont « à la parodie ce que la littérature est à la littérature²¹⁸ ». Daniel Grojnowski brosse peut-être l'une des acceptions récentes les plus larges du « parodique²¹⁹ » :

Devenu lieu commun, le *thème littéraire* engage une forme, un genre, une école, une manière, un style. C'est ainsi que de toutes parts dans les œuvres circule *du parodique*. Ni "trope" ni "genre", mais "registre d'expression", il infiltre les représentations. Il assure la continuité entre écriture et réécriture, écriture et lecture²²⁰.

Le nain de Mac-Nab rend ici par son langage problématique toute représentation et use d'un registre d'expression convoquant le parodique. La chute de la strophe sur le vers « Boom Victor Hugo ! » donne un sens connotatif au dérèglement linguistique, sens purement lié à la puissance symbolique de l'auctorialité et à l'esthétique romantique qu'implique le nom du poète. Le texte de Mac-Nab met ainsi en lumière l'ultime rapport entretenu par la communauté des Hydropathes à l'égard du grand romantique dont le patronyme

²¹⁴ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 104.

²¹⁵ Steve Murphy, « Détours et détournements: Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, Colloque n°4, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, 2004, pp. 77-126.

²¹⁶ Catherine Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Cazaubon, Eurédit, 2004, 307 p.

²¹⁷ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 16.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁹ En effet, la complexité et la diversité des pratiques parodiques implique, depuis les propositions de Margaret Rose et de Linda Hutcheon, l'impossibilité d'une définition transhistorique de la parodie comme genre. Daniel Sangsue remarque aussi qu'il y a de tout temps « des problèmes de quantification » de la parodie : « à partir de quel seuil, ou de quelle intensité, peut-on parler de parodie, ou de pastiche ? » Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 15. Il n'y a évidemment pas de réponse absolue à une telle question, mais qu'examen de relations spécifiques entre textes qui transforment les visées d'autres textes. Le XIX^e siècle envisageait de manière très large la pratique parodique en l'extrayant de la rhétorique où elle séjournait. La parodie dans le système philosophique de Bakhtine est aussi un phénomène très vaste comme elle l'est chez certains théoriciens post-modernes (notamment Rose et Hutcheon). Cependant que pour Bakhtine la « bonne » parodie relève du moyen-âge; inversement qu'elle s'accroît d'une épistémè post-moderne pour Hutcheon. A contrario, un poéticien contemporain comme Genette l'envisage de manière très restreinte et en décline une typologie générique sévère. Ultimement, comme le remarque Daniel Sangsue, les cas singuliers l'emportent sur toutes prédéterminations théoriques, malgré la richesse des différentes perspectives parfois contradictoires sur le sujet.

²²⁰ Daniel Grojnowski, *Muse parodique*, *op. cit.*, p. 33.

décontextualisé suffit à mettre en branle un mélange de pompe et de grotesque. Comme l'écrit Francis Corbin : « L'usage d'un nom propre présuppose l'insertion de l'auteur dans une communauté épistémique qui a acquis la connaissance et la maîtrise de ce nom²²¹ ». Victor Hugo devient une monnaie d'échange à même l'économie symbolique du cercle. La syntaxe et le verbe sont ici abolis devant le nom propre qui suffit à cristalliser la signifiante. Cette autorité est d'autant mise en relief par sa position de clausule de la strophe et d'unique syntagme référentiel la composant. Toutefois, le thème du nain engage lui-même un cortège significatif de précédents importants en regard du nom que le nabot profère et profane.

Évanghélia Stead remarque que la figure du nain connaît une grande fortune à la fin du dix-neuvième siècle dans le sillage de l'esthétique décadente en tant que figure symptomatique d'une exception monstrueuse de la Nature, métaphore féconde du truchement d'hybridation textuelle convoité à des fins de renouveau formel. C'est pourtant d'abord Hugo qui l'introduit pour le siècle dès la préface à *Cromwell*. Dans le fameux manifeste du drame romantique, Hugo scrute les tableaux de Rubens en quête de « quelque hideuse figure de nain de cours²²² », c'est-à-dire d'une exemplification du grotesque, qu'il définit comme « objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste²²³ » : en quoi le nain constitue un avatar de « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art²²⁴ ». Retraçant la généalogie de la figure du nain de la fin du siècle jusqu'à Hugo, Stead écrit que la préface à *Cromwell* « enclôt la double valeur du nain, pièce à conviction de la folie de la nature et motif accrédité de puissance tératogène, porteur d'anomalies²²⁵ ». Manifestement, le texte de Mac-Nab prend acte de cette origine et en détourne radicalement les conséquences. Ce n'est plus à Hugo de dire le grotesque, mais c'est le grotesque qui dit Hugo. À ce dernier est attribuée par omission la paternité de la monstruosité textuelle en présence, celle de la désagrégation du langage à

²²¹ Francis Corbin, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », dans Martine Léonard et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.), *Le Texte et le Nom*, Montréal, XYZ, 1996, p. 101.

²²² Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, dans *Œuvres dramatiques complètes*, Lausanne, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 142.

²²³ *Ibid.*, p. 142.

²²⁴ *Ibid.*, p. 142.

²²⁵ Évanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et Décadence dans l'europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, p. 193.

des fins spectaculaires finalement creuses. Ce n'est plus Lorgeril qui versifie à vide des « cra, cra, cra, cra, cra » inférieurs à ceux de Hugo comme c'était le cas chez Gill, mais ici quelque personnification succédanée de la poétique hugolienne qui émet d'asémantiques interjections au sein desquelles figure le nom du poète à la notoriété écrasante. Les explosions verbales « Boum! Boum! » rappellent la critique de Champsaur à l'égard « des feux d'artifice monstrueux » de la langue romantique, autant que le dernier vers « Boum Victor Hugo! » institue le dynamitage performatif du « maître sans rival ». S'exerce ainsi à même l'insignifiance du texte une vertu des parodies, à savoir qu'elles se font « jubilatoires, par leur pouvoir de dévoilement, leurs vertus sacrilèges²²⁶ ». Le plaisir manifeste du nain se veut une libertaire contagion propre à l'« anarchisme littéraire » des Hydropathes.

En effet, pour Pierre Glaudes, « Émile Goudeau, le chef de file des Hydropathes, donne de la sympathie anarchiste [...] une expression fumiste²²⁷ ». Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à consulter le menu – certes loufoque – que propose Émile Goudeau aux bourgeois dans son « Festin bomboïdal » :

Potage à la nitroglycérine,
Hors-d'œuvre avariés,
Glandes de veau mélinite,
Canetons au sang de Beaurepaire,
Langouste explosible,
Bombe Ravachol²²⁸.

À propos du fumisme, Glaudes remarque qu'« [u]n tel rire légitime toutes les entreprises dissidentes : à l'évidence, il est à l'origine d'un anarchisme littéraire [...] »²²⁹. Celui-ci invente une littérarité homologue à une orientation politique que la fin-de-siècle voit croître. Écrire sous cette bannière institue une sorte de dissidence absolue dont le propre aura été de subvertir la littérarité et d'« identifier son essence à la *réalisation d'un pur plaisir* qu'aucun

²²⁶ Daniel Grojnowski, *Muse parodique*, op. cit., p. 13.

²²⁷ Pierre Glaudes, « "Noces barbares" : les écrivains de la Belle Époque et l'anarchisme », dans Alain Pessin, *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 173.

²²⁸ Tiré de l'ouvrage *Paris qui consomme*, cité par Pierre Glaudes, *Ibid.*, p. 173.

²²⁹ *Ibid.*, p. 187.

logos ne saurait contenir ni épuiser²³⁰ ». Aux éclats de bombes succèdent les éclats de rire (ou vice-versa)²³¹.

En somme, « Le nain colibri » ne doit plus rien à l'art de Rubens et à la Nature, il ne doit rien à une juxtaposition hugolienne de grotesque et sublime qui visait, évidemment, l'harmonie d'une mise en relief du dernier terme du binôme, le grotesque étant pour Hugo « un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élance vers le Beau avec une perception plus fraîche²³² ». Les mots du nain rendent plutôt explicite à des fins comiques une déchéance du poétique en attachant la figure à son modèle séminal et en réduisant la poésie (et Hugo lui-même) à l'accomplissement du babil le plus insignifiant. C'est l'implicite sublime du patronyme qui doit au contraire rehausser et motiver le grotesque en présence, de manière à rendre moins déconcertantes les glossolalies du nain par la désignation d'une cible, bouc émissaire d'une impuissance énonciative qui se renverse en toute-puissance momentanée (puisque Mac-Nab, bien sûr, ne remplace aucunement Victor Hugo dans le panthéon français par ce texte). Le nain incarne alors la suprême virtuosité et insaisissabilité de la figure carnavalesque devenue exemplaire de l'« hydropathie » elle-même. Puisque nul ne peut se gonfler pour se faire aussi gros que le bœuf du romantisme, c'est depuis le plus bas, au contraire, qu'on peut s'en prendre en toute impunité à sa figure pour accéder à une parole quelque peu terroriste : l'insignifiance même de la strophe de Mac-Nab fait ricochet sur le maître, et c'est un sacrifice volontaire du texte parodique que de s'exhiber comme exemplaire de ce qui est objet de critique. C'est en ce sens que les mots du bonimenteur introduisant le nain font savoir, au conditionnel, que Colibri « aurait pu être roi comme son père²³³ », mais qu'« il a préféré être nain²³⁴ ». Il y a certes le comique absurde

²³⁰ *Ibid.*, p. 186. Glaudes souligne.

²³¹ Les farces dépassent largement le domaine de la littérature. L'un des promoteurs de l'esprit fumistes, Sapeck, était célèbre pour ses blagues quelques peu terroristes dans les lieux publics. « Toutes ses activités mettaient en question l'ordre établi; les racines de l'anarchisme poussaient déjà dans le sol de la Rive gauche. Sapeck est important parce qu'il est un type représentatif de l'époque et un propagateur du rire moderne. » Michael Pakenham, « L'Illustre Sapeck », *Romantisme*, n° 75, 1992, p. 35.

²³² Victor Hugo, *Cromwell*, *op. cit.*, p. 142.

²³³ Maurice Mac-Nab, *op. cit.*, p. 90.

²³⁴ *Ibid.*, p. 90.

qu'impute ici la possibilité du choix comme à l'origine d'un fait de nature pour le personnage qui serait affligé d'un nanisme *volontaire*, mais ce choix signifie surtout que le nanisme est ici au contraire une exception de la culture plutôt que de la nature et que c'est à titre de métacommentaire qu'il doit être compris. L'autoréflexivité est stipulée par le verbe transitif direct « préférer » qui agit à titre d'embrasseur métatextuel prolongeant celui que constitue le nom de Hugo. Le texte admet ainsi qu'il contrôle la descente axiologique à des fins démonstratives volontaires et nous indique qu'il choisit sciemment le « nain » avant le « roi », le « bas » avant le « haut », le grotesque avant sublime, Colibri avant Hugo, le « fils » avant le « père »; selon la dynamique de la plus radicale « pèrodié ». Le choix du nabot (d'ailleurs un lieu commun du comique corporel chez Mac-Nab) fait état de cette liquidation d'influence en tant qu'il est l'analogue allitératif du nom de l'auteur dont il figure le diminutif (Nab / nabot).

Bref, quoique selon son bonimenteur Colibri « parle toutes les langues connues²³⁵ », force est de constater que son discours est radicalement idiolectal. Si le nain des Hydropathes se targue de la compétence de savoir parler toutes les langues, il *préfère* finalement la *sienne* : suprême exercice de libre subjectivité dans le langage; mais aussi chute du poétique qui n'est que signifié au détour sans être exercé, en quelque sorte jalousement conservé par refus de sa grandiloquence au profit de la promotion d'un idéal de partage forain qui répond à situation contextuelle propre au cercle des Hydropathes.

Se vérifie dans « Le nain colibri » la remarque de Matthieu Liouville sur les figures du rire fin-de-siècle qui trouvent à se manifester poétiquement en dehors de la problématique liée au binôme mage/bouffon qui informait pour sa part les avatars des rires romantiques.

[L]es deux figures du sage et du bouffon telles que la poésie romantique les construit, dans la représentation qu'elles donnent aussi de la figure du poète, fonctionnent de pair, ce qui était prévisible. Toutefois, la symétrie n'est pas exacte entre elles dans la mesure où, comme nous l'avons vu, le bouffon est aussi un sage, mais le sage n'est pas nécessairement un bouffon [...]. Ainsi les « mages romantiques » ne se livrent pas tous à l'humour dans l'exercice de leur sacerdoce, tandis que les bouffons plus ou moins autodésignés rivalisent tous de sagesse. [...] Il semble d'ailleurs que ce point précis permette de rendre compte d'une différence importante entre le rire romantique et le rire « fin de siècle » : en effet ce dernier peut viser le « rire bête » (groupes des Jemenfoutistes, des Hydropathes, fumistes ou encore Zutistes) [...]

²³⁵ *Ibid.*, p. 90.

et insister sur l'absence de tout message, voire de tout contenu. [...] Le rire fumiste [...] prend pour principe de ne renvoyer à rien, pas même à une esthétique²³⁶.

Ces remarques intuitives (aucun texte « fumiste » n'est convoqué dans cette étude) font état d'une distinction patente dont on doit préciser les modalités pour ne pas réduire à tort la problématique inhérente aux œuvres des Hydropathes. D'abord, ce refus de l'élection du poète, même à rebours, change conséquemment la forme esthétique et idéologique du rire poétique, de même que le rôle du poète. Alors que le rire romantique transige par une figure du bouffon dont le rôle est de même acabit que celui du mage, c'est-à-dire qu'il constitue (mais à rebours) le mode d'élection d'une parole transcendante différée par le rire; ce parallélisme n'a plus lieu dans le cadre esthétique qui nous intéresse, c'est-à-dire que la logique du Mage est résolument inopérante à la fin du siècle. Le rire négateur qui en résulte, parce qu'il émerge depuis la bohème, n'en reste pas moins investi de connotations romantiques – et, en cela, politiques – et est explicitement pensé tel par ses créateurs. C'est le cas par exemple d'Émile Goudeau, cependant que ce soit en dehors de la « Fonction du poète » posée par Hugo, « inspireur et guide [de] l'avenir qui s'ouvre à l'humanité²³⁷ ». Goudeau remarque :

[O]n se sentait un peu révolutionnaire dans le clan des nouveaux, de ceux d'après-guerre; il semblait qu'un fossé se fut élargi entre deux époques parfaitement distinctes; on criait [...] à la renaissance de la poésie, d'une poésie plus vivante, moins renfermée en des tabernacles par les mains pieuses des servants de la rime riche; on voulait réanimer l'impassible muse, lui rendre les muscles et les nerfs, et la voir marcher, moins divine, plus humaine, parmi les foules devenues souveraines (DB, pp. 89-90).

Si la volonté antiparnassienne est clairement exprimée par la référence aux « impassibles » et qu'il est un goût volontiers romantique de se faire « révolutionnaires » par la poésie, la préposition « parmi » est ici capitale dans sa manière de déplacer par connotation l'ethos du poète qui n'est plus un être d'élection, fût-il malheureux, coupé du social ou bien mage inspiré guidant le peuple. Si la poésie a ici pour condition corollaire à sa réalisation « les foules devenues souveraines », le poète n'est pourtant qu'un des nombreux sujets « parmi » ces foules (et tous ces sujets, qui plus est, peuvent devenir poètes sur la scène ouverte des Hydropathes). Dire que la poésie se fait « moins divine, plus humaine », c'est explicitement révoquer les isotopies qui structurent et légitiment la rhétorique du Mage romantique,

²³⁶ Matthieu Liouville, *op. cit.*, p. 454.

²³⁷ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 1470.

construite sur la sacralité²³⁸. L'idéal politique de la parole hydropathe demeure désaliénation du sujet, héritage manifestement romantique, mais le Mage ne peut plus s'en faire le truchement et ce, certainement parce que les bohèmes tardifs sont « liés au courant anticlérical et matérialiste [...] qui explosa sous la Commune²³⁹ ». En définitive, l'ironie romantique, la parodie et l'autoparodie, les modulations satiriques, le paradoxisme; toutes ces qualités hybrides du rire romantique sont reconduites dans les textes des Hydropathes à l'exception, précisément, de la logique élective et sacrale qui figurait en filigrane dans la parole du bouffon romantique, parole homologue à celle du Mage quant à sa transcendance implicite la coupant du commun. Impossible, en somme, d'aller plus haut – mais aussi d'avoir plus d'orgueil – que Hugo : il ne reste plus qu'à faire preuve d'une relative « humilité » de posture dont les conséquences soient paradoxalement négatrices au plan textuel en générant une littérature dévaluée autant que dévaluatrice²⁴⁰.

En conséquence, à propos du texte de Mac-Nab, Stead écrit toutefois que « le nain dépasse la parodie²⁴¹ » qu'il mobilise, et ce, pour devenir un « mode privilégié d'expression²⁴² » en tant qu'il incarne le Verbe doté de nouveaux attributs axiologiques corrosifs. Un nouvel ethos plus radical prend forme, à la mesure d'une ontologie négative. Par ce renversement, « la poétique du monstrueux se réalise, en s'acharnant toujours sur

²³⁸ Bénichou dresse ainsi ce paradigme : « "Poète" ne saurait suffire, vu la connotation usuelle trop étroite de ce mot, même après sa sanctification romantique. Le génie inspiré d'en haut qui guide les hommes s'appelle bien chez [Hugo] Poète, mais aussi "voyant", "prêtre", "pontife", "prophète", "mage", "célébrateur", "révéléateur", toutes désignations qui évoquent sa familiarité avec le surnaturel et le sacré; aussi "penseur", "rêveur", "songeur", "sage", en tant qu'il exerce sa pensée à sa plus haute puissance; "marcheur", "chercheur", "plongeur", "trouveur"; signes d'audace et de quête inlassable; enfin, "apôtre", "missionnaire", "rédempteur", "libérateur", par référence à sa fonction bénéfique à l'égard de l'humanité. » Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 1431.

²³⁹ Marc Partouche, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁰ Mortelette souligne qu'autant romantisme que Parnasse voient le poète coupé de la foule, les uns par élection; les autres par élitisme: « Le premier point commun réel entre Parnasse et romantisme, c'est une même façon de souligner les rapports conflictuels entre l'individu et la société. Tandis que le premier et le second romantisme privilégient l'intimité du moi en la dévoilant, les Parnassiens la dérobent pour la protéger. Dans cette perspective d'autodéfense du moi intime, le Parnasse radicalise la position des romantiques vis-à-vis de la société : ce n'est plus le poète qui est rejeté par la société, mais le poète qui rejette la société. » Yann Mortelette, *op. cit.*, p. 97.

²⁴¹ Évanghélia Stead, *op. cit.*, p. 199.

²⁴² *Ibid.*, p. 199.

Hugo²⁴³ » : le grotesque mené à terme à travers le siècle devient monstruosité décadente et désublimation obligée. On peut reconnaître alors « le nain comme mauvais génie tutélaire d'une publication, d'une œuvre ou d'une coterie²⁴⁴ » à travers ses réécritures au dix-neuvième siècle, dans ce cas-ci pour le cercle des Hydropathes dont les poètes vivent précisément la poésie dans une ambiance de foire, non sans payer une dette amère au maître à penser du grotesque qu'ils radicalisent certainement à des fins autant critiques que quelque peu désespérées. On sait depuis les études approfondies de Marc Angenot que le discours social vers 1880 « ne produit plus rien (ni épique, ni vision d'avenir, ni tragique même) qui puisse être reconnu par le poète comme potentiel de sublime²⁴⁵ ». La pratique esthétique du langage se heurte donc à un appauvrissement de ses matériaux verbaux contemporains en regard d'un idéal de sublimation poétique.

De ce point de vue, la modulation fin-de-siècle du grotesque (dont le nain de Mac-Nab constitue un avatar) s'énonce bien contre toute velléité classique, mais ne trouve plus d'objet sublime – à l'exception du nom de Hugo lui-même – auquel être juxtaposée comme le voulait la thèse hugolienne pour laquelle « la poésie vraie et complète est dans l'harmonie des contraires²⁴⁶ ». Hugo apparaît ainsi comme le promoteur théorique du grotesque, mais comme un poète trop frigide pour le pousser à terme, en y juxtaposant un sublime irrecevable pour plusieurs contemporains. Ce « germe de la comédie²⁴⁷ » qu'est le principe du grotesque tourne ici à vide par rapport au romantisme en une poétique monstrueuse et autophage dont l'unique moment intelligible est le renvoi à une source dont elle fait mentir les hautes visées par la mise en scène d'un grotesque du linguistique, et non de la représentation, laquelle devait au contraire s'en trouver fortifiée suivant la thèse de Hugo. Bertrand Vibert souligne ainsi dans le fumisme « l'émergence historique d'un comique moderne, qui se situe au-delà de la théorie hugolienne du mélange des genres [...] qui ne relève encore que d'une

²⁴³ *Ibid.*, p. 200.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 200.

²⁴⁵ Marc Angenot, « Banalisation et raréfaction du poétique », 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 818.

²⁴⁶ Victor Hugo, *Cromwell*, *op. cit.*, p. 144.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 142.

juxtaposition du sublime et du grotesque²⁴⁸ » et ce plutôt « pour aller vers une (con)fusion déroutante et instable des éléments²⁴⁹ ». Le babil est l'ultime confusion scripturale, encore que, malgré ses apparences « de ne renvoyer à rien », comme le disait Liouville, cette confusion s'exerce bien ici dans un rapport parodique intelligible à l'égard d'une cible vertement critiquée en peu de mot – du fait de sa *propre* portée symbolique qu'un nom propre suffit à convoquer en contexte énonciatif carnavalesque.

Goudeau n'avait donc certes pas tort de poser que Hugo n'avait que « prétendu mettre côte à côte les rires et les larmes », en une conscience de ce par quoi les rires de son groupe se distinguaient de ceux du romantisme. L'objet de la poétique hugolienne demeure certainement l'expression du sublime dont le grotesque ne constitue qu'un appui dans le système d'une œuvre, la radicalisation du mélange modal pouvant dissoudre tout sublime vers l'absurde. Inversement dans le texte de Mac-Nab, le sublime implicite du nom de Hugo n'est qu'un appui à la stylisation du grotesque verbal. La lecture du grotesque romantique par la fin-de-siècle fait état d'un déséquilibre dans l'harmonie supposée par la juxtaposition de Hugo qui aurait finalement valorisé le sublime par le grotesque. Cette harmonie n'est plus convoitée par les Hydropathes qui renversent le point du binôme à être rehaussé par la juxtaposition axiologique des matériaux verbaux.

Nous verrons plus loin au troisième chapitre que Goudeau parodie les décadents sous couvert d'une inquiétude politique de la langue qu'ils poussent à la désagrégation. Ce n'est certes pas sans être conséquent avec ces vues et leur historicité que Mac-Nab en attache ici la désintégration radicale à la figure de Victor Hugo: c'est que celui-ci en initie pour le siècle les principes « révolutionnaires » d'autonomisation du mot dont l'aboutissement conduit à une logomachie problématique, l'aporie politico-esthétique de la modernité à même laquelle le parodique adopte aux Hydropathes, par compensation, une improbable posture de funambule dont « Le nain colibri » constitue l'une des chutes radicales possibles.

²⁴⁸ Bertrand Vibert « Mourir(e) en poésie : fumisme et mélancolie », *Humoresques* n° 13, 2001, p. 97.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

2.3 Le Romantisme, Œuvre « incomplète » ?

Dans le sillage de Goudeau qui affirmait que l'auteur de la préface à *Cromwell* n'avait que « *prétendu* mettre côte à côte les rires et les larmes » (en quoi la Muse du rire demeurait pour lui et son cercle une avenue féconde), est exprimée chez Edmond Haraucourt la volonté similaire de poursuivre et de compléter l'œuvre romantique qui, quoiqu'admirable (et admirée), aurait raté, par pudeur, sa volonté de totalisation. Réunissant ses parodies de *L'Hydropathe* et du *Chat Noir* dans un recueil au titre éloquent, *La Légende des sexes*, Haraucourt revendique dans sa préface, non sans de burlesques antiphrases, cette volonté de « prolongation » :

Ce livre est l'épopée du bas-ventre.

La Légende des sexes n'est point une parodie, elle est un complément : le complément d'une œuvre gigantesque et lumineuse, mais incomplète à notre sens. [...]

Pourquoi le poète, faisant une œuvre grande, fit-il une œuvre incomplète²⁵⁰ ?

Dès son incipit oxymorique qui conjoint le genre le plus noble au sujet le plus bas dans la définition de son entreprise comme « épopée du bas-ventre », la préface remplit sa fonction propitiatoire de *captatio benevolentiae*, mais aussi une adéquate juxtaposition de sublime et de grotesque. De la proposition de cet oxymore générique, en fait, découle la possibilité même d'étonnement feint qu'Haraucourt exprime à l'égard du caractère soi-disant incomplet de *La Légende des Siècles* dont les hautes visées, évidemment, ne sauraient s'intéresser au « bas-ventre » qu'il entend pour sa part explorer. Comme l'écrit Daniel Sangsue, « les parodistes entreprennent aussi de régler la question de leur originalité en remettant en cause celles de leurs modèles²⁵¹ ». Préface à une parodie, la préface de la *Légende des sexes* constitue un pastiche de l'argumentaire hugolien en tant qu'elle s'attache à la logique de son protocole esthétique pour revendiquer la nécessité de sa parodie à même la poétique de la cible dont elle prétend mettre à nu les lacunes.

²⁵⁰ Edmond Haraucourt, *op. cit.*, pp. 27-29. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LÉG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁵¹ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 152.

Monument livresque du déploiement progressif et à venir de l'humanité dans l'Histoire, le livre de Hugo admet être « pour ainsi dire, la première page d'un autre livre²⁵² », donc, nullement la fin de l'épopée humaine en marche dont il entend rendre compte. « La figure de ce livre, [...] c'est l'Homme²⁵³ », écrit le poète, pour qui l'objet de *La Légende des Siècles*, c'est d'« exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science²⁵⁴ ». C'est donc finalement l'ambition démesurée de l'entreprise hugolienne, sa prétention à représenter tout l'homme qui sert de tremplin à la justification d'une œuvre axée au contraire sur la grivoiserie. Comme Hugo avait *prétendu* selon Goudeau mettre côte à côte les rires et les larmes, le bas et le haut, Haraucourt écrit pour sa part que Victor Hugo « prenant l'être, [...] le regarda sous trois faces et crut l'avoir vu tout entier » (*LÉG*, p. 27). La rhétorique de la métaphysique hugolienne qui s'attaquait au « problème unique, l'Être, sous sa triple face : l'Humanité, le Mal, l'Infini; le progressif, le relatif, l'absolu²⁵⁵ » est finalement démontée sous couvert de ce qui serait son « préjugé » central, le progrès de l'Homme.

Après qu'il eût dressé le grand miroir triangulaire de sa légende, il le fit tourner sur l'axe d'une idée préconçue : la constatation du progrès.

Il l'avoue : il vit l'Homme, il vit le Mal, il vit l'Infini; le progressif, le relatif, l'absolu; et il en fit trois chants : la Légende des Siècles, la Fin de Satan, Dieu.

Entendez bien ceci : il vit l'Homme, le progressif (*LÉG*, p. 27) ...

Il n'en faut pas plus pour affirmer au contraire la permanence du « bas corporel » à travers l'Histoire comme le truchement reproducteur des générations qui la rendent possible; et donc d'établir la justification d'une réécriture de l'œuvre en ce sens. Répondant à sa volonté prétendue de totalisation, prolongeant sa sensibilité dans une nouvelle mouture, Haraucourt convoque un style et des idées qui lui sont propres. De la sorte, il liquide son modèle à l'influence potentiellement anxiogène en posant à travers lui ses spécificités auctoriales.

²⁵² Victor Hugo, « Préface », *La Légende des Siècles*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 482.

²⁵³ *Ibid.*, p. 482.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 482.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 486.

Mais l'homme progresse-t-il tout entier ? N'est-il pas en lui des Facultés et des Sens, des parties de l'âme, si j'ose dire, qui eurent dès la première heure toute la puissance du plein développement; des perfections innées et instinctives; des modes de faire qui atteignent d'un bond les hauteurs que les races épurées n'ont pu et ne pourront dépasser ?

Certes, il en existe : tels l'Art et la Science du Rut et du Coït. [...]

Donc, je nie le vœu du Maître, et je pose cet axiome : à côté du progressible, il est en nous des choses immuables, éternelles, et qui pourtant ont leur histoire.

Elle manquait à la Légende, cette partie de la chronologie universelle.

Je l'essaie.

Et si Victor Hugo, jaloux de voir reprendre et parachever son œuvre, insinue méchamment que je me suis taillé une plume érotique sur l'aile de son aigle, que je titille une Muse nymphomane du front de ma pensée : Victor Hugo est injuste, et il est petit (LÉG, pp. 27-29).

Malgré l'imputation d'avoir fait « œuvre gigantesque et lumineuse », Hugo donc ne sort pas indemne de cette confrontation textuelle, car pour Haraucourt « la référence est surtout une excuse pour l'égratigner, le parodier, lui et sa *Légende des Siècles*²⁵⁶ ». Ainsi Hugo est-il taxé d'« injuste » et d'être « petit », réverbération certaine de son fameux pamphlet contre Napoléon III. Pour faire ici écho à la fable de La Fontaine réécrite par Gill, Hugo est en définitive présenté par Haraucourt comme la « grenouille » de ses propres ambitions : d'ailleurs, *La Légende des Siècles* demeurera inachevée. « Il soutenait une thèse, il voulait un principe : l'Homme progressible et progressant. La volupté, une et constante, le gênait : il supprima la Volupté (LÉG, p. 30). » C'est dire que finalement, parce que l'expérience de la Volupté transige par le « bas corporel », par « L'Art et la Science du Rut », Hugo l'aurait expurgé de son portrait totalisant de l'Homme, trahissant ses propres principes esthétiques innovateurs de 1827 – et sa propre théorie de la nécessité du grotesque au sublime qu'une « épopée du bas-ventre » entend rétablir.

2.3.1 L'épopée du bas-ventre

Nombre de textes réunis dans le recueil répondent à cette ambition esthétique de redonner à la Volupté « une et constante » une place centrale dans le canevas de l'épopée romantique. Dès l'ouverture, les premiers poèmes, « Le coït des atomes », « Philosophie » et

²⁵⁶ Philippe Martin-Lau « Introduction », dans Edmond Haraucourt *op. cit.*, p. 12.

« Éden » sont informés par « Le Sacre de la Femme », la Genèse de l'épopée hugolienne. La dédicace à Émile Goudeau (pour le poème « Philosophie ») est évidemment un important indice d'émulation esthétique dans le cadre d'un même cercle esthétique²⁵⁷. Comme l'écrit Genette :

De toute évidence, si la fonction directement économique de la dédicace a aujourd'hui disparu, son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel : on ne peut, au seuil ou au terme d'une œuvre, mentionner une personne ou une chose comme destinataire privilégié sans l'invoquer de quelque manière, comme jadis l'aède invoquait la muse [...] et donc l'impliquer comme une sorte d'inspirateur idéal. [...] Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation²⁵⁸.

Dans le sillage complice des Hydropathes qui voient en Hugo l'opposé exclusivement « théorique » au « GRANDART » parnassien, la parodie d'Haraucourt s'applique à révéler l'érotisme latent de l'enthousiasme cosmogonique hugolien de manière implicite et explicite. Dans le « Coût des atomes », « L'Esprit, stupéfait de ces accouplements / qui grouillaient dans l'abîme insondé du désordre, / Vit, dans la profondeur des nouveaux firmaments, / D'infimes embryons se chercher et se tordre / Pleins de lenteur pénible et d'efforts caressants » car « La lumière naissait des frottements de l'ombre » (*LÉG*, pp. 33-34). La cosmogonie est d'emblée lubrique; son principe, charnel. Alors que chez Hugo l'activité séminale du cosmos se lit « La vie excessive gonflait / la mamelle du monde au mystérieux lait²⁵⁹; » et que sous sa plume « Les divins paradis, pleins d'une étrange sève / semblent au fond des temps reluire dans le rêve²⁶⁰ »; chez Haraucourt on peut lire de manière moins évanescence que « les sphères en rut roulaient leurs masses rondes; / leurs flancs brûlés d'amour et de fécondité / Crachaient à pleins volcans le sperme ardent des mondes » (*LÉG*, p.34). « L'étrange sève » et le « mystérieux lait » de l'hypotexte hugolien deviennent sans équivoque le « sperme ardent des mondes », les éléments du chaos primordial se livrant, dans

²⁵⁷ Les autres dédicataires du recueil sont aussi tous d'anciens Hydropathes : Fernand Ires, Jules Lévy et Maurice Rollinat. « Il semble que le groupe crée des conditions particulièrement favorables à la pratique de la parodie et du pastiche. [...] Le groupe crée une *émulation*, soit que ses membres rivalisent entre eux dans l'écriture des pastiches, soit qu'ils les composent à plusieurs mains, et le cercle des auditeurs donne la possibilité d'*essayer* immédiatement ce qui a été écrit. » Daniel Sangsue, « Pastiches », *Romantisme* n° 148, décembre 2010, p. 86.

²⁵⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 138-139.

²⁵⁹ Victor Hugo, *Légende des Siècles*, op. cit., p. 491.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 492.

l'hypertexte, au « coït des atomes », aux « frottements » et « efforts caressants » des « accouplements » de leurs principes. L'anthropomorphisation des éléments dans le texte de Hugo se prête bien à une corporalisation de moins en moins élogieuse dans la réécriture tributaire du « bas corporel ». Haraucourt évoque ensuite la création de l'homme comme défécation divine, entraînant la désacralisation et désublimation radicale de son propos :

L'anus profond de Dieu s'ouvre sur le Néant,
Et, noir, s'épanouit sous la garde d'un ange.
Assis au bord des cieux qui chantent sa louange,
Dieu fait l'homme, excrément de son ventre géant. [...]

Un être naît : salut ! Et l'homme fend l'espace
Dans la rapidité d'une chute qui passe :
Corps déjà disparu sitôt qu'il apparaît

C'est la Vie : on s'y jette, éperdu, puis on tombe;
Et l'Orgue intestinal souffle un adieu distrait
Sur ce vase de nuit qu'on appelle la tombe (*LÉG*, p.35).

Cette prégnance des isotopies du « bas corporel » traduit l'inversion carnavalesque, le texte s'attaquant finalement à la double autorité de Hugo et de la Bible. Par-delà la parodisation, Pierre Jourde remarque en ce poème le dévoilement d'un eidos décadent exemplaire :

L'homme ne vit pas, il meurt, il est dès le début occupé à mourir. La vie est chute, déliquescence. Le rire se trouve ainsi étroitement lié à une mise en scène des *humeurs*. La version métaphysico-scatologique que donne Haraucourt de la chute pourrait en fournir le modèle pour toute la fin du siècle [...] ²⁶¹.

C'est une intégrale vision du monde distincte de la perspective hugolienne qui trouve alors à s'exprimer. Qui plus est, la manifestation scatologique promue au niveau de métaphysique relèverait au plan pragmatique pour Jean de Palacio d'une problématique de l'empêchement énonciatif fin-de-siècle : « [L]a coprolalie [soit la tendance pathologique à proférer des vulgarités de nature scatologique ou sexuelle] constitue peut-être une forme extrême de la poésie décadente, une métaphore par contamination du discours enlisé et de l'impossibilité d'écrire ²⁶² ». La métaphore scato-existentialiste qui préside ici à la parodisation trahirait de ce point de vue l'abolition verbalisée d'une angoisse d'influence par rapport à Hugo, la difficulté éprouvée d'écrire une grande œuvre à sa suite étant rompue par l'énonciation

²⁶¹ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994, p. 225.

²⁶² Jean de Palacio, « La coprolalie: mode et modèle du discours fin-de-siècle », dans *Fins de siècle. Terme- évolution- révolution ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 261.

sacrilège. Celle-ci permet aussi l'expression d'une perspective métaphysique autrement plus sombre que celle de l'auteur de la *Légende des Siècles* selon lequel « la dynamique du progrès est lisible dans le spectacle même de la nature dont les lois témoignent d'une bonté universelle, celle d'une puissance supérieure œuvrant en faveur du progrès humain²⁶³ ». Parce qu'effectivement, quoique la relation parodique vise l'incorporation du modèle, c'est en définitive, dans la logique d'une suppression d'influence, la production de la singularisation de l'écriture du parodiant qui prime à travers la filiation : « [L]a superposition du parodiant au parodié²⁶⁴ » chez le lecteur « a pour effet la mise en évidence du différenciant, le facteur qui instaure l'écart constitutif de toute parodie [...]»²⁶⁵.

Des formules voisines et un lexique analogue jettent d'un texte à l'autre nombre d'échos : chez Hugo « Le jour en flamme, au fond de la terre ravie, / Embrassait les lointains splendides de la vie; » au terme de quoi « L'Éden pudique et nu s'éveillait mollement²⁶⁶ »; chez Haraucourt « Le grand soleil montait lentement, gravement : / Et l'Éden ébloui du long rayonnement, / S'éveilla. La nature amoureuse et ravie / Entonna le concert éclatant de la vie » (*LÉG*, p.36). Mais alors que dans « Le sacre de la femme » « Étaient assis, les pieds effleurés par la lame, / Le premier homme auprès de la première femme²⁶⁷ », l'« Éden » d'Haraucourt est moins idyllique lorsqu'il introduit le couple de la Genèse: « Adam dormait toujours. Debout à son côté / Ève le regardait, soucieuse, étonnée. / Le jour venait de naître où la femme était née. / L'homme ronflait. Une heure entière s'écoula » (*LÉG*, p.36). D'emblée unis dans l'harmonie d'un monde fusionnel tel qu'ils étaient présentés dans l'hypotexte hugolien, Adam et Ève deviennent des figures comiques sous la plume d'Haraucourt qui soumet Adam au ressort convenu d'une paresse qui, par la sonorité du ronflement, accède au comique corporel. Le reste du texte brosse dans le même esprit la naïveté de l'apprentissage charnel par la voie allusive d'un dialogue: « Oh ! Monsieur Adam ! il est énorme, / Maintenant ! Il n'a plus du tout la même forme. / C'est très-raide très-dur... À

²⁶³ Véronique Bartoli-Anglard, *Victor Hugo. Les Châtiments*, Paris, Bréal, Coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998, p. 93.

²⁶⁴ Naomi Schor, *op. cit.*, p.75.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.75.

²⁶⁶ Victor Hugo, *Légende des Siècles*, *op. cit.*, p. 491.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 492.

quoi peut-il servir ? // Adam lui répondit, dans un profond soupir : / Est-ce que vous croyez qu'il sert à quelque chose (*LÉG*, p.42)? » L'épopée de Hugo vire à la farce grivoise, la « Volupté » une et éternelle des éléments primordiaux en cosmogonie devient bien en anthropogonie une « épopée du bas-ventre ». On sait que pour Hugo, si « l'artiste passe du monde idéal au monde réel, il y déroule d'interminables parodies de l'humanité²⁶⁸ » que sont les types du grotesques. Haraucourt mène finalement à terme ces propositions théoriques, faisant plutôt tâche, selon ses dires, « de Philosophe humanitaire et cynique » (*LÉG*, p. 32).

2.3.2 Ce que la langue de Hugo ne peut nommer

Dans un autre poème, Haraucourt se joue du paysage évoqué par les strophes de la première partie de « La Vision de Dante » (poème LIV de *La Légende des Siècles*). Ce texte, parce que déjà en relation hypertextuelle avec la *Divine Comédie*, génère ainsi ce que Daniel Sangsue nomme « une parodie au troisième degré²⁶⁹ ». Le poète exploite l'isotopie de la porte et de la béance qui ponctue le texte de Hugo et en fait le motif d'une transcontextualisation.

L'essentiel de la première partie de « La Vision de Dante » consiste en d'innombrables allusions aux portes infernales dans un paysage montagneux se donnant comme effrayant: « Alors, je distinguai deux portes de nuées »; « Comme un puit qu'on verrait dans les eaux »; « C'était un trou de feu dans un nuage d'or »; « Cette porte où luisaient l'astre et le diamant », « L'autre porte à mes pieds montrait son cintre obscur »; « Mêlant ses bords confus aux profondeurs sans bornes, / Espèce d'antre informe en ténèbres construit, / Cratère de brume et couronnant la nuit. / Cette porte semblait la bouche des abîmes. »; « Mon esprit, où la crainte accompagne l'espoir, / Du portail rayonnant allait au porche noir, / Et, me ressouvenant de ce qu'on fait sur terre, / j'entrevis que c'étaient les portes du mystère²⁷⁰. » En intitulant son texte « Portes d'enfer », Haraucourt signifie d'emblée que son texte s'attache à ce motif qui devient chez lui prétexte, par analogie, à la description de sexes féminins malades. Dédié « Aux internes de Lourcine », hôpital qui accueillait les

²⁶⁸ Victor Hugo, *Cromwell*, op. cit., p. 142.

²⁶⁹ Daniel Sangsue, *Relation parodique*, op. cit., p. 117.

²⁷⁰ Victor Hugo, *Légende des Siècles*, op. cit., p. 703.

femmes syphilitiques, le poème s'écrit cependant en tercets – en quoi il est déjà plus proche de la *terza rima* de *La Divine Comédie*; mais aussi, peut-être, par sa teneur descriptive s'avère-t-il plus près de l'esprit de l'œuvre dantesque qui ne ménage pas dans son premier chant les représentations explicites de l'horreur. Mais cette proximité avec l'œuvre de Dante est proportionnelle à l'écart qu'Haraucourt établit, par sa thématique et son humour noir, avec les hautes visées de la réécriture de Dante fomentée par Hugo dans la *Légende des Siècles*, réécriture qui demeure son modèle.

Deux chaînons colossaux de montagnes antiques
S'étaient, convergeant en un point de la nuit,
Comme un écartement de cuisses fantastiques.

Effroyablement nus et froids, sans fleur, sans fruit,
Ces monts cyclopéens étaient de marbre rose,
Et leurs formes avaient la rondeur qui séduit.

Leur angle obtus s'ouvrait, lascif, dans une pose
D'attente féminine; et loin dans le lointain,
Le méat infernal bâillait, fente mal close... [...]

J'ai vu des périnés marqués de cicatrices,
Et j'ai vu, distendu par les efforts du temps,
Le sourire plissé des lèvres de nourrices,

J'ai vu des culs bourgeonneux comme vigne au printemps;
J'ai vu, laids et railleurs dans leur barbe de Faune,
Sur de vieux clitoris des capuchons flottants;

Et des canaux ocreux coulant comme le Rhône;
Et des lèvres de femmes usées au braquemart,
Don chaque pli pendait, rouge, bleu, noir ou jaune.

Cons pourris de Lourcine, et cons morts de Clamart,
Je vous ai vus, baignés d'un jus multicolore,
Nager, flasques, dans une odeur de vieux homard.[...]

—Un vaste Hymalaïa, fendu par l'impudeur,
Entr'ouvrait sur la nuit deux lèvres titanesques
Dont des rides sans fond sillonnaient la raideur.

L'usnée avait plaqué ses vertes arabesques;
Et l'eau, lourde de soufre et de fer, suintait,
Peignant sur les rocs bruns de grands chancres en fresques.

En bas, un lac gluant de flueurs clapotait,
Et noirâtre, il luisait dans ses grèves d'écume,
Miroir géant, que la pourriture argentait.

Un vent soufflait, chargé; de naphte et de bitume :
 Sa puanteur avait de telles densités
 Qu'on la voyait passer dans l'air, comme une brume.

Et tout en haut, perdu dans les obscurités,
 Sur le mont de Vénus, un bois d'arbres farouches
 Tordait ses troncs noueux sous les cieux empestés [...] (*LÉG*, pp. 60- 62).

En clausule, la traduction de la fameuse mise en garde au-dessus de la porte de l'enfer dans l'œuvre du poète florentin, « Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate » (« Vous qui entrez laissez toute espérance ») est explicitement détournée : l'avertissement de « Portes d'enfer » est plus connotatif par son choix verbal en regard du motif monstrueusement érotisé dans le texte: « Vous qui pénétrez là laissez toute espérance » (*LÉG*, p. 62). L'insistance sur le motif de la porte monstrueuse présent dans l'hypotexte hugolien (qu'on ne retrouve pas dans le premier chant de *La Divine Comédie*) devient ainsi prétexte, dans la *Légende des sexes*, par focalisation exclusive sur ce motif de l'hypotexte et par sa surenchère énumérative, à l'exercice d'une poésie où le grotesque n'a de vertus qu'en horreur et en vulgarité. Il s'agit encore une fois d'opérer un détournement radical de l'anthropomorphisation du paysage sous la plume de Hugo en exacerbant vers le style bas l'implicite du poème modèle : la suggestive « bouche des abîmes » de l'hypotexte revêt les attributs du « sourire plissé des lèvres de nourrice ». Le « Sinaï » qui « eût croulé d'épouvantes » dans l'hypotexte devient au contraire un « Hymalaïa, fendu par l'impudeur »; cette porte que dans le texte de Hugo « nul mont n'eût osé s'offrir pour la porter » est évidemment portée chez Haraucourt par un « mont de Vénus ». Comme le stipulait avec ironie Haraucourt dans sa préface, il s'agit aussi dans *La Légende des sexes* de « moderniser » le substrat à l'épopée de Hugo, et ce, précisément de manière à démentir avec ironie le « progressif » qui justifiait l'opuscule modèle : « Notre ère de Progrès montrera ses collèges, ses couvents et ses bouges; Chlorose régnant sur la vertu et Syphilis présidant à l'Hymen » (*LÉG*, p. 32). En fait, dans la logique d'un opus qui prétend compléter *La Légende des Siècles*, force est d'admettre que le lecteur contemporain de la fin du siècle imaginant ces sexes syphilitiques a sans doute plus de chance d'éprouver de l'horreur et du dégoût qu'il ne le pouvait en lisant la description des portes infernales de Hugo. Mais aussi, ce rendu grotesque transige par un humour au goût douteux, et sacrifie en définitive l'horreur sur l'autel d'un certain comique.

L'épigraphe du texte tirée de *Macbeth* va comme suit: « ...O horror, horror, horror ! Tongue nor heart / Cannot conceive nor name thee! ». Celle-ci rend explicite l'intention de la réécriture et met en relief le « différenciant » entre parodiant et parodié comme celui d'un écart stylistique et compositionnel qui prolonge l'écart idéologique entre les auteurs. En effet, la fonction canonique de l'épigraphe « consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification²⁷¹ ». L'épigraphe se prête d'ailleurs bien au fonctionnement parodique, comme le remarque Michele Hannoosh :

« An epigraph is particularly appropriate to parody, for it functions in a similar way; it too quotes another work in a different context and gives to the quotation a new meaning, one relevant to the story that it introduces. Separated from the text, and singled out conspicuously at the very beginning, an epigraph signals the incongruity between the literary authority cited and the work to follow, while it simultaneously implies a relation between them, just as the parody does with respect the parodied work. Moreover, an epigraph calls attention to the reusability of a work for purposes other than its original ones, the very principle on which parody depends. And, as with parody, the particular sense of the quotation as an epigraph derives from its relation to the new context²⁷². »

Conformément à l'idée d'une parodie de Hugo, l'épigraphe est de Shakespeare, l'un des auteurs les plus épigraphés par le romantisme. Encore une fois, il y a une double allusion critique : Milton et Dante sont en effet pour Hugo « les deux seuls poètes des temps modernes qui soient de la taille de Shakespeare » parce qu'« ils sont comme lui mêlés de grotesque et de sublime²⁷³ ». En ce sens, parodier Hugo réécrivant Dante et donner à cette parodie une épigraphe de Shakespeare n'est pas un geste innocent au plan herméneutique. Pertinemment, la citation de Shakespeare évoque ici l'horreur qu'on ne puisse mettre en mot dans les convenances d'un climat tragique (donc, de style élevé, sublime). Conformément au fonctionnement de l'épigraphie en régime parodique identifié par Hannoosh²⁷⁴, tout le texte d'Haraucourt s'efforce à l'exercice du contraire de la citation en exergue, notamment par l'entremise d'isotopies olfactives et optiques à fonction descriptives : ainsi des « vertes arabesques », au « jus multicolore », à l'« odeur de vieux homard », aux plis qui « pendaient rouge, bleu, noir ou jaune »; etc. L'itération anaphorique « J'ai vu » qui structure deux

²⁷¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 160.

²⁷² Michele Hannoosh, op. cit., p. 29.

²⁷³ Victor Hugo, *Cromwell*, op. cit., p. 144.

²⁷⁴ « [...] an epigraph signals the incongruity between the literary authority cited and the work to follow ». Michel Hannoosh, op. cit., p. 29

strophes de « Portes d'enfer » accentue ce principe de « vision » qui informe le titre du texte parodié. Compte tenu du fait que la figure de Dante construite par le romantisme aménage « une ontologie implicite de l'activité littéraire » à savoir que « le poète [...] est un visionnaire²⁷⁵ », c'est tout un télescopage que les « Portes d'enfer » appliquent à ce principe de « vision » qui a perdu sa dimension mystique, transcendante, au profit d'une dimension immanente et matérielle. La transcontextualisation de « La Vision de Dante » dans l'espace d'un hôpital pour syphilitiques (qui devient le nouveau truchement de la médiation avec l'isotopie du paysage infernal) permet de redonner une visée plastique contemporaine et grotesque à une impression d'horreur qui ne demeurerait que suggestion et indicible rêverie – certes, de « style élevé » – chez Hugo. Haraucourt s'applique donc à faire mentir l'épigraphe shakespearienne qui aurait certes pu servir de credo au texte parodié. L'épigraphe souligne en amont la difficulté de l'entreprise et rehausse *a contrario* l'art du parodiste puisque tout son texte consiste en un dévoilement explicite de l'horreur verbalisée : en ce sens, le poète affirme en définitive la virtuosité de sa plume et de ses effets par rapport à ceux, plus pudiques, de son « petit » modèle dont, comme le suggère l'épigraphe, « le cœur ne pouvait concevoir ni la langue nommer » l'horreur sacrilège et grotesque que doit pourtant être celle de portes infernales.

De cette manière, peut-être, Haraucourt rend avec humour noir un hommage oblique à Dante en exposant l'insignifiance du poème de Hugo par rapport à ce premier modèle plus près de la juxtaposition de sublime et de grotesque (pourtant théoriquement revendiquée par Hugo), proximité revendiquée que le choix du tercet accentue. Les bien innocentes « portes du mystère » du poème de Hugo, dont l'horreur n'est pas vraiment expliquée, deviennent, finalement, l'inconnu du sexe féminin pour un novice dans l'hypertexte, puisque, selon sa dernière strophe, l'avertissement que Dante a placé au-dessus de la porte de l'enfer « fait devant la Vulve hésiter les enfants » (*LÉG*, p. 62) : en quoi il y a transposition grivoise de la valeur initiatique de la *Divine Comédie* en épisode contemporain dans *La Légende des sexes*. Mais, Haraucourt sous-entend peut-être aussi que c'est Hugo qui hésita devant un grotesque que l'œuvre de Dante appelait pourtant, ratant son coup avec ses portes qui « luisaient l'astre

²⁷⁵ Maxime Prévost, « Présence de Dante », *loc. cit.*, p. 90.

et le diamant²⁷⁶ » plutôt que les « jus multicolores » (*LÉG*, p.61) des « chancres en fresques » (*LÉG*, p. 62). La « pèrodié » s'applique à distinguer son écriture – et sa vision du monde – de celle de son modèle.

Comme Goudeau, il est admis que par ses œuvres Haraucourt « s'insurge contre la morosité fin de siècle » et souhaite renouer avec « une sensualité et une gaieté qu'il juge propres au fond "gaulois"²⁷⁷ ». Son recueil, par ses parodies et son mélange de rengaines populaires, mais aussi de références savantes, se dote d'une « lubricité gaillarde²⁷⁸ » pourtant harnachée à un palimpseste touffu. En transformant de grands poèmes en objets qui exaltent « les pulsions, les désirs et les extases de la chair²⁷⁹ », Haraucourt « tranche avec les interminables considérations de Hugo autant qu'avec la componction désabusée de Leconte de Lisle²⁸⁰ », et ce, pour réintroduire sous le manteau de la période décadente « un incontestable souffle lyrique²⁸¹ ». Cette survivance aux Hydropathes d'un lyrisme modulé par le style « bas » et par la surenchère de grotesque souvent parodique est exemplaire du singulier « retour au *Je* sujet²⁸² » par le rire que diagnostique Marc Dufaud à leur propos. Ce retour s'attache à la figure de Hugo dont l'idéalisme et la foi dans le Progrès sont admirés autant que jugés illusoires depuis une double dynamique d'adoption et de refus, d'admiration et de dérision; dynamique à laquelle se prête aux Hydropathes l'ambivalence parodique propre à abolir toute angoisse d'influence. Hugo est ainsi un « incontournable » de son siècle : incapables de la contourner, les poètes doivent au contraire s'appliquer à *traverser* son œuvre en la réécrivant, créant leur propre art poétique dans ce sillage exploratoire qui leur permet, notamment sous couvert d'une analogue sensibilité politique du poétique, de découvrir la puissance esthétique du rire et du grotesque. Nul mieux que Goudeau dans ses « Vrais triolets de misère » analysés au premier chapitre n'a su penser et mener à terme jusque dans une forme le dilemme de son groupe à cet égard, fût-ce dans son métadiscours

²⁷⁶ Victor Hugo, *Légende des Siècles*, op. cit., p. 703.

²⁷⁷ Daniel Grojnowski, *Muse parodique*, op. cit., p. 237.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 237.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 237.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 244.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 244.

²⁸² Marc Dufaud, op. cit., p. 100.

hugolien ou dans ses jeux de voix ironiques. À même le refus du Parnasse par la bohème prend place une quête qui transige par une modélisation romantique tardive, autoréflexive, se voulant vectrice d'un renouveau par le rire qui s'en prend d'abord à ce qu'il admire pour s'en distinguer, avant de s'attaquer à ce qu'il refuse.

CHAPITRE 3

(LE) RIRE DE LA DÉCADENCE

... Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine.

Rimbaud

Décadents, les Hydropathes? Plusieurs historiens ne feraient pas de distinction particulière à même le cortège des *minores* à prendre la plume entre 1880 et 1886, mais l'examen des œuvres et commentaires du corpus fait état de nuances et de tendances complexifiant le rapport du cercle à ladite notion auquel nous consacrons ce dernier chapitre. Nous avons eu l'occasion d'observer la validité ponctuelle du rapport des Hydropathes à la Décadence. Au chapitre précédent, il fut établi qu'un sentiment de décadence de l'idéal romantique motiva la parodie de l'œuvre de Hugo, pourtant admirée. Et si les Décadents constituent bien, selon le mot du critique Max Nordau, « l'école de Baudelaire²⁸³ » à la fin du dix-neuvième siècle, c'est donc bien en s'intéressant à l'impact du poète des *Fleurs du mal* en notre corpus qu'on pourra y déterminer la portée du rapport que celui-ci entretient avec la décadence littéraire. Nous examinerons ensuite le sort réservé dans notre corpus aux formes et figures du décadentisme fin-de-siècle.

3.1 Baudelaire comique

Maurice Rollinat est l'un des principaux poètes fondateurs du cercle des Hydropathes (avec Émile Goudeau) et, de plus, est la vedette du cercle²⁸⁴. Il est aussi l'un des chantres

²⁸³ Max Nordau, *Dégénérescence T. II*, Traduit de l'allemand par A. Dietrich, Alcan, 1894, p. 305 Jean Pierrot cite.

²⁸⁴ « Maurice Rollinat faille même être vice-président du Cercle des Hydropathes. » Émile Vinchon, *Maurice Rollinat. Étude biographique et littéraire*, Paris, Jouve & Cie, 1921, p. 72.

ayant marqué un important jalon de l'avènement du décadentisme. La parution des *Névroses*²⁸⁵ constitue en effet l'un des moments-clés de l'émergence du schème décadent à la fin du dix-neuvième siècle. Ainsi, aux soirées des Hydropathes de même que dans les salons et ultérieurement au Chat Noir, Rollinat « devient la coqueluche [...] en chantant des poèmes du maître [Baudelaire] qu'il accompagne au piano²⁸⁶ ». Au terme de ces expériences, Rollinat rédige ses propres textes dérivés de ces performances singulières et variations autour des thèmes et motifs baudelairiens qui finissent par constituer un recueil habité par l'ambivalence du pastiche dans lequel « se retrouvent accentués jusqu'à l'exagération, les thèmes spleenétiques et macabres des *Fleurs du mal*²⁸⁷ ». Les poèmes des *Névroses* sont ainsi exemplairement constitutifs de ce que Catherine Coquio nomme pour sa part « le modèle spectral de la Baudelairité décadente », schème esthétique fin-de-siècle dont la portée hypertextuelle se dote d'un fort potentiel (auto)parodique. Nous avons vu au premier chapitre que ce schème est résolument critique chez Goudeau. Chez Rollinat, le traitement de la baudelairité est plus complexe et frappé d'ambivalence. La comparaison de ces deux avenues permet toutefois de clarifier les aléas de la sensibilité décadente chez les Hydropathes, c'est-à-dire autant ses formes que ses limites et les raisons de celles-ci.

Il n'est certes pas étonnant que le contexte volontiers ludique et informel des milieux du cabaret se révèle propice à la remodelisation des enjeux de l'œuvre de Baudelaire si l'on admet avec Alain Vaillant que les *Fleurs du mal* incarnent précisément

la grande œuvre fondée sur le rire dont tout le XIX^e, depuis Hugo ou Balzac, éprouvait en lui la germination sans lui trouver sa forme et qui serait enfin capable de figurer l'une de ses forces, aussi puissante que constamment refoulée et détournée, du romantisme²⁸⁸.

Le rire de Baudelaire (fondé sur la structure ternaire « lyrisme, rire surnaturaliste, rire ironique²⁸⁹ ») réalise une part de l'ambition dont peuvent se réclamer des poètes chez qui la

²⁸⁵ Maurice Rollinat, *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883, 399 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NÉVR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁸⁶ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 38.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Alain Vaillant, « Les Fleurs du mal, chef-d'œuvre comique du XIX^e siècle », *Humoresque* n° 13, 2001, p. 54.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

volonté lyrique doit transiger par une certaine dérision contre l'abus de sérieux des Parnassiens... et de Hugo. En ce sens, si l'admiration trouble de Hugo confine les Hydropathes à la « pèrodié » de ses hautes ambitions et de son ethos pompeux, c'est parce que la recette du rire poétique intégral demeurerait encore inaboutie chez le Mage romantique où la topique du rire était plutôt une thématique que la quête d'une essence compositionnelle. Baudelaire conçoit tout autrement le rire en l'intégrant à son art.

3.1.1 Rire « à la manière de » Baudelaire

Certains Hydropathes entreprennent de rire dans le poème à la manière de Baudelaire. Selon Bertrand Vibert, cette poétique actualise de la sorte un singulier « rire autoréférentiel²⁹⁰ » qui se révèle propice à l'ambivalence. Le poème « Le Rire » constitue sur ce point la clé herméneutique de la poétique de Rollinat dans laquelle nous avons affaire à « un poème qui rit – alors qu'il se place sous le signe de la souffrance et de la mort du poète –, et qui rit de ce même rire qu'il s'attache par ailleurs à décrire²⁹¹ ». Cette performativité travaille à brouiller les signes et les valeurs constitutives de son message simultanément euphorique et dysphorique.

Rire nerveux et sardonique
Qui fais grimacer la douleur,
Et dont le timbre satanique
Est la musique du malheur ;

Rire du paria farouche,
Quand, d'un geste rapide et fou,
Il met le poison dans sa bouche
Ou s'attache la corde au cou ;

Rire plus amer qu'une plainte,
Plus douloureux qu'un mal aigu,
Plus sinistre qu'une complainte,
Rire atroce aux pleurs contigu ;

Sarcasme intime, inexorable,
Remontant comme un haut-le-cœur
Aux lèvres de la misérable

²⁹⁰ Bertrand Vibert, *loc. cit.*, p. 104.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 104. Vibert souligne.

Qui se vend au passant moqueur :

Puisque, dans toutes mes souffrances,
Ton ironie âpre me mord,
Et qu'à toutes mes espérances
Ton explosion grince : « A mort ! »

Je t'offre cette Fantaisie
Où j'ai savouré sans terreur
L'abominable poésie
De ta prodigieuse horreur.

Je veux que sur ces vers tu plaques
Tes longs éclats drus et stridents,
Et qu'en eux tu vibres, tu claques,
Comme la flamme aux jets ardents !

J'ai ri du rire de Bicêtre,
À la mort d'un père adoré
J'ai ri, lorsque dans tout mon être
S'enfonçait le Dies irae ;

La nuit où ma maîtresse est morte,
J'ai ri, soumois et dangereux !
– « Je ne veux pas qu'on me l'emporte ! »
Hurlais-je avec un rire affreux.

J'ai ri, – quel suprême scandale ! –
Le matin où j'ai reconnu,
À la Morgue, sur une dalle,
Mon meilleur ami, vert et nu !

Je ris dans les amours funèbres
Où l'on se vide et se réduit ;
Je ris lorsqu'au fond des ténèbres,
La Peur m'appelle et me poursuit.

Je ris du mal qui me dévore ;
Je ris sur terre et sur les flots ;
Je ris toujours, je ris encore
Avec le cœur plein de sanglots !

Et quand la Mort douce et bénie
Me crierait : « Poète ! à nous deux ! »
Le râle de mon agonie
Ne sera qu'un rire hideux (*NÉVR*, pp. 360-362) !

D'une part, sur le plan de l'énoncé, le poème a pour objet le rire dont il expose les qualités de manière relativement traditionnelle (s'inspirant du blason et de tout poème d'éloge classique déclinant méthodiquement le paradigme de son objet). À ce seul niveau, le poème ne prête

évidemment pas à rire. D'autre part, s'inscrivent dans ce rire énoncé les modalités d'un rire redevable à l'énonciation puisque le texte entreprend de retourner systématiquement le topos classique du rire gai en le rapportant à une isotopie dysphorique (qui se révèle performative quand intervient le sujet dans la seconde moitié du poème). À la septième strophe, le texte fait d'ailleurs explicitement appel à la volonté d'une énonciation qui rit : « Je veux que sur ces vers tu plaques / Tes longs éclats drus et stridents ». Le poème ménage une place de choix à ce que Baudelaire nomme dans *De l'Essence du Rire* « le vertige de l'hyperbole²⁹² » : s'y déploie un surcodage itératif et énumératif du renversement axiologique qui est entrepris. La présence d'abord modérée du sujet de l'énonciation dans les quatre premières strophes écrites depuis la troisième personne est interrompue à la cinquième strophe par l'intervention de l'adjectif possessif « mes ». Celui-ci fait bifurquer l'embrayage vers la subjectivation anaphorique de l'énonciateur devenu grandiloquent par saturation (« J'ai ri »; « je ris »). Ce sujet « lyrique » devient alors exemplaire de la conjonction du morbide et de l'hilarité qui habite ses propos. Il s'agit bien ici de « mourir(e) » : mourir de rire; car on rit de mourir.

Ce poème exemplifie un Rollinat chez lequel la morbidité « n'est plus discernable de la bouffonnerie, qui procède elle-même d'un comique existentiel²⁹³ » : le rire s'y fait insaisissable, voire tout-puissant. Bref, même « le désespoir – authentique – y est affecté d'un coefficient de dérision²⁹⁴ ». De ce point de vue, Rollinat a parfaitement fait siennes les idées et la manière de Baudelaire sur la question du rire. En effet, les travaux d'Alain Vaillant démontrent que le poète des *Fleurs du mal* réussit pareillement à maintenir un rire intégralement dysphorique tendu entre l'ironie et le surnaturalisme de ses allégories de telle sorte que chez lui « le comique n'annule pas le discours spleenétique²⁹⁵ » et qu'au contraire « le spleen est à la fois terrifiant et dérisoire, terrifiant parce que dérisoire²⁹⁶ ». Ces paradoxes

²⁹² Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes T. II*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 539.

²⁹³ Bertrand Vibert, *loc. cit.*, p. 105.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁹⁵ Alain Vaillant, *loc. cit.*, p. 59.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

font état d'un rire métaphysique situé par-delà bien et mal que Baudelaire nommait « comique absolu », catégorie philosophique opposée à la satire du « comique ordinaire » ou « significatif » plutôt inspiré de la tradition aristotélicienne du comique (pôle que Baudelaire exemplifie par Molière, notamment). La fantaisie macabre fin-de-siècle doit à l'exemple de Baudelaire la radicalité du brouillage axiologique qu'elle entend opérer à même les convenances bourgeoises. À la différence de l'univocité de la blague ou de la satire qui constituent « au point de vue artistique, une imitation²⁹⁷ », le comique absolu convoque « le grotesque, une création²⁹⁸ ». Baudelaire précise que « dans ce cas-là, le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme²⁹⁹ » par le correctif moral du comique significatif, mais « de l'homme sur la nature³⁰⁰ ». Rire de sa propre mort comme le fait Rollinat relève d'une telle toute-puissance libératrice à l'égard du substrat même des déterminations ontologiques du sujet. Échappant aux valeurs constitutives du niveau où s'exerce le comique significatif (en tant que le poète rit des malheurs moraux inscrits sur le plan du monde – à l'envers même de l'ethos qui informe les « Vrais triolets de misère » d'Émile Goudeau) le poème confine à un vertige surnaturaliste propice au rire proprement poétique, érigé en (et vers l') absolu.

« Qu'est-ce que le vertige? C'est le comique absolu³⁰¹ » souligne Baudelaire. Ce vertige est double et paradoxal chez Rollinat comme chez son modèle. Le jeu du sujet dans « Le Rire » fait état du principe au cœur du « lyrisme comique » de Baudelaire que traduit cette formule de *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et la centralisation du *Moi*. Tout est là³⁰² ». Le sujet baudelairien s'adonne à un mouvement permettant au moi de se vaporiser dans le monde jusqu'au vertige alors même que la concentration formelle et artistique réunit (et donc nie) cette expérience de dissipation en lui conférant une maîtrise de soi dans le

²⁹⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 535.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 535.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 535.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 535.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 540.

³⁰² Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes T. I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 676.

langage qui n'est possible que depuis la distanciation ironique d'avec l'essor initial. Le poème se dédouble, indécis, entre l'appel du surnaturalisme et son brouillage par le rire qu'il intériorise. Alain Vaillant explique cette ambivalence qu'il estime fondamentale chez le poète :

Si Baudelaire adhérerait entièrement et sans réserve à son désir hyperesthésique de fusion avec le réel, il céderait à nouveau à l'illusion romantique de l'union parfaite avec le monde et la « vaporisation » ne serait plus contrebalancée par le mécanisme contraire de la centralisation. C'est pourquoi au surnaturalisme doit être consubstantiellement liée l'« ironie », la « tournure d'esprit satanique », qui remet à distance le rêve utopique³⁰³.

C'est ainsi que « Le Rire » s'adonne à la fois à la saturation subjective et « lyrique » de la première personne et qu'il opère simultanément la néantisation de ce sujet dont le rire s'annonce post-mortem; rire paradoxal autant que son immoralisme affiché se veut paradoxique. L'inversion de la morale (à la conformité de laquelle s'exerce au contraire la rectitude du comique significatif) permet au rire son essor vers le comique absolu. Ce rire se fait toutefois libérateur à la mesure de la perte (métaphysique et axiologique) qu'il implique.

Ce rire singulier qui est autant thématique que pragmatique signe en définitive les aléas d'une communauté discursive où Rollinat développe sa poétique. « Avec des réussites sans doute inégales, c'est bien ce rire qui semble parcourir *Les Névroses* de Rollinat, – et qui, en son temps, *ne pouvait guère être compris que dans le petit cercle des Hydropathes* puis du Chat Noir³⁰⁴. » L'art poétique de Rollinat s'inscrit à même l'exclusivité de la connivence ludique, laquelle dépend de ce que nous avons qualifié au premier chapitre de politique discursive du phénomène d'ironie. La réception des œuvres de Rollinat fait donc état (au même titre que celle des œuvres de Goudeau) d'un inconfort généré par le rire mystificateur de l'opus qui s'avère un pastiche hyperbolique de Baudelaire. Par exemple, Henry Fouquier dans *Le XIX^e siècle* du 24 février 1883 se demande à propos des *Névroses* « si on a affaire à une œuvre sérieuse ou à une ingénieuse parodie ». À son tour, Léon Séché s'est « demandé

³⁰³ Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Genève, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2007, p. 116.

³⁰⁴ Bertrand Vibert, *loc. cit.*, p. 104. Nous soulignons.

très sincèrement si c'était une mystification³⁰⁵ »; tout comme Francis Enne qui, tout en admirant son œuvre, voit en Rollinat un « simple caudataire du Baudelaire outré et mystificateur³⁰⁶ ». Si Barbey d'Aurevilly, de son côté, a défendu « la sincérité de l'auteur³⁰⁷ » qu'il admirait, Vibert remarque que cette « sincérité » avérée de la démarche créatrice qui serait non-réductible à la simple mauvaise conscience de l'imitation parodique n'évacue en rien la possibilité du comique inhérent au grotesque de l'œuvre : « sincérité ne veut pas dire sérieux, ou pour le dire autrement, monologisme³⁰⁸ ». André Velter reconnaît à son tour le second degré inhérent à l'art poétique du poète : « Rollinat reprend, en la poussant au plus extrême, l'inspiration baudelairienne. Avec lui, le macabre confine à la folie, à l'incongruité, voire à la loufoquerie volontaire ou non³⁰⁹ ». S'étonner de l'ambivalence déroutante constitutive de cette baudelairité tardive, c'est peut-être oublier que Baudelaire suscita, en contexte certes différent, semblable étonnement. « On aurait du mal, bien sûr, à faire encore aujourd'hui de Baudelaire un simple mystificateur secrètement névrosé³¹⁰ », ce qu'il était pourtant aux yeux de plusieurs de ses contemporains qui ne voyaient dans les *Fleurs du mal* qu'une blague de mauvais goût³¹¹. C'est donc une part de ce problème déjà inhérent à son modèle qui est reconduit par le poète de la baudelairité décadente.

Considérant toutefois la vocation ludique première des Hydropathes avec lesquels Rollinat débute sa carrière et consolide cette poétique « nouvelle » dans sa propre trajectoire (son premier recueil pré-parisien, *Dans les brandes* étant d'une nature chansonnière et folklorique), il appert que la loufoquerie paraît en définitive parfaitement concertée, soumise aux impératifs de la capitale. En somme, il s'agit de répondre au « baudelairisme à la mode, cette complaisance à l'égard de l'univers trouble et sulfureux dont s'entichaient les poètes de

³⁰⁵ Cité dans Régis Miannay, *Maurice Rollinat. Oeuvres*, Paris, Lettres Modernes, Coll. « Bibliothèque introuvable », 1972, p. 410.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 427-428.

³⁰⁸ Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 105.

³⁰⁹ André Velter, *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1996, p. 498.

³¹⁰ Alain Vaillant, *Baudelaire, op. cit.*, p. 29.

³¹¹ « [...] Baudelaire est l'un des maîtres incontestés de la mystification, parce qu'il joue de la provocation par l'horrible et le sadisme souriant. [...] Baudelaire a constitué artistiquement son image, et l'a donnée en spectacle. » *Ibid.*, pp. 42-43.

la Belle Époque³¹² ». Baudelaire est à la fin du dix-neuvième siècle une mode parisienne, le passage obligé d'une dissidence finalement conforme à force d'être rejouée.

3.1.2 Du « comique absolu » au « kitsch » décadent

Conformément au pastiche qui informe son écriture, l'hyperbole et l'accumulation des stéréotypes et clichés associés au romantisme noir et à la décadence confinent chez Rollinat à « l'outré-rire³¹³ ». C'est le cas par exemple dans le poème « Le Fou ». Par son titre, le poème emblématise déjà la dérision possible de la figure typée dont il brosse le sombre idéal. Le texte intègre un « je » pseudo-baudelairien dans la matrice discursive d'un vague actant objectivé par le titre sous la bannière de la folie.

Je rêve un pays rouge et suant le carnage,
Hérissé d'arbres verts en forme d'éteignoir,
Des calvaires autour, et dans le voisinage
Un étang où pivote un horrible entonnoir.

Farouche et raffolant des donjons du moyen âge,
J'irais m'ensevelir au fond d'un vieux manoir
Comme je humerais le mystère qui nage
Entre de vastes murs tendus de velours noir !

Pour jardins, je voudrais deux ou trois cimetières
Où je pourrais tout seul rôder des nuits entières;
Je m'y promènerais lugubre et triomphant,

Escorté de lézards gros comme ceux du Tigre.
– Oh ! fumer l'opium dans un crâne d'enfant,
Les pieds nonchalamment appuyés sur un tigre (NÉVR, p. 298) !

L'interjection et le tiret qui marque le changement de ton des deux derniers vers exclamatifs surajoutent au soliloque poétique le dialogisme du « fou » fier d'une trouvaille d'esthète dont il évoque les plaisirs pervers et compliqués. L'abus de la rime riche inscrit dans la forme l'opulence « décadente » dont rêve le Fou: ce système structural culmine dans le tercet final, où la rime homographe « Tigre / tigre » referme la parole sur elle-même conformément à son narcissisme triomphant. Le poème s'institue certes par les moyens typiquement baudelairiens

³¹² *Ibid.*, p. 17.

³¹³ André Velter, *op. cit.*, p. 26.

d'une « poétique de l'incongruité³¹⁴ » en convoquant à des fins ironiques, comme déjà Baudelaire, les clichés des « romans frénétiques [...] empruntés au romantisme le plus éculé en 1857³¹⁵ » (on imagine ce que ceux-ci représentent en 1880). Les images « surnaturalistes » du poème font état d'un grotesque quasi absurde brouillant la cohérence isotopique des multiples lieux communs dysphoriques ou gothiques. Les impropriétés verbales ou sémantico-lexicales donnent au texte un humour noir quelque peu énigmatique: « un étang où pivote un horrible entonnoir »; « humer le mystère qui nage / entre de vastes murs [...] ». Les clichés condensent parfois en peu de mot un riche univers intertextuel: « s'ensevelir dans un manoir » peut donner au lecteur de Poe (à qui Rollinat dédie nombre de poèmes) le souvenir de « La chute de la maison Usher », par exemple. L'hypotexte motive la formule autrement surréaliste, mais accentue la littérarité qui s'exhibe dans la facilité de son artificialité que la rime riche accentue.

Dans le poème de Rollinat, l'ironie surnaturaliste est manifestement moins subtile que chez Baudelaire, les clichés vieux de plusieurs décennies supplémentaires, le poème globalement plus rhétorique et en cela destiné à son efficace scénique qui aura précédé la mise en recueil. Il n'y va plus que de la bravade d'un rire satanique complaisant dont le paradigme n'est pas habité de la cohérence qui était celle des poèmes de Baudelaire où ces images servent à mettre en récit concerté l'allégorie du mal moderne. Malgré l'ironie qu'intériorise le poème de Baudelaire et ses provocations dans la mise en scène de soi, « jamais Baudelaire n'a mis à distance ironique son propre rôle, n'a posé en bateleur désabusé et lucide sur sa propre insincérité³¹⁶ ». S'il ironise la métaphysique du lyrisme vers lequel tend son poème, jamais Baudelaire ne dévalue son ethos – ce pourquoi, entre autres, il demeure pour la postérité « un maudit ». On ne peut en dire autant des Hydropathes dont l'ethos collectif et la situation d'énonciation mettent en cause cela même que la pose baudelairienne maintient dans le comique.

³¹⁴ Alain Vaillant, *Fleurs du mal*, loc. cit., p.57.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

³¹⁶ Alain Vaillant, *Baudelaire*, op. cit., p. 44.

Alain Vaillant a identifié un principe à l'œuvre dans bon nombre des poèmes des *Fleurs du mal* dont la facture s'inspire des théories du rire de son auteur (tels « Sépulture », « Le Vampire », « Rêve parisien », « Le beau navire », etc.). Ce principe de composition conduisant au « comique absolu » est le suivant :

Une fantaisie de l'esprit, surnaturaliste et incongrue, est systématique creusée, continuée, approfondie, reproduite, transfigurée, de manière à produire cette intensité de sensation et cette puissance de rêve qui fait basculer le lecteur de l'autre côté du miroir et à l'intérieur de l'univers baudelairien – au point qu'il perd la conscience de la bizarrerie comique du motif principal³¹⁷.

De ce point de vue, l'écriture de Rollinat inverse le parcours type du « comique » baudelairien censé se dissoudre dans le vertige existentiel depuis une « correspondance » à « tonalité grotesque³¹⁸ » : aucune analogie ne se répond dans « Le Fou » ni aucune narrativité d'allégorèses hyperesthésiques dont le propre est d'entraîner le lecteur des *Fleurs du mal* loin de la « bizarrerie comique » initiale, vers un « absolu » du rire poétique. Au contraire s'agit-il pour Rollinat de procéder par constantes énumérations et accumulations de ces bizarreries en surenchère les uns des autres plutôt que de s'en éloigner. Les clichés ne sont pas revivifiés par leur organisation en narrativité allégorique, mais structurellement qu'en concaténation les uns des autres. Régis Miannay a déjà identifié ce principe organisationnel chez le poète, en cela bien distinct de Baudelaire.

La tendance au classement se manifeste enfin par l'utilisation fréquente du procédé de l'énumération. Souvent, en effet, Rollinat rassemble dans ses pièces [...] de multiples aspects d'un thème général. « Les Frissons », « Les Reflets », « Les Parfums » ou « La Peur » sont le résultat de cette méthode de composition que Rollinat, dans ses recueils ultérieurs, a suivie parfois jusqu'à l'excès en produisant une fâcheuse impression d'accumulation³¹⁹.

Le poème affiche alors un langage creux, itératif et démonstratif qui surenchérit sans cesse sur son propre imaginaire sans autre cohérence que celle d'un horizon thématique annoncé par le titre dont il décline le paradigme – parfois longuement (spectacle et mise en musique oblige). Les vers sont alors quelque peu indépendants les uns des autres, soumis à une rhétorique de l'effet immédiat sur le public à la différence de l'art « concentré » du système allégorique baudelairien construit dans l'optique d'un tout autre contexte de réception.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

³¹⁸ Alain Vaillant, *Fleurs du mal*, *loc. cit.*, p. 57.

³¹⁹ Régis Miannay, *Maurice Rollinat, Poète et musicien du fantastique*, Châteauroux, Presses de l'Imprimerie Badel, 1981, p. 326.

L'image grotesque n'est donc plus « vaporisée » dans l'ironie métaphysique, mais remplacée par d'autres. Comme l'écrit André Velter, Rollinat « creusant si fort l'abîme, le sarcasme, le néant [...] se retrouvait en terrain de parfaite loufoquerie³²⁰ ». « Le Fou » se fait exemplaire de la manière exagérée de Rollinat et témoigne de ce « surcodage » des œuvres fumistes par lequel elles finissent « par frôler l'autodestruction³²¹ » – ici, sous prétexte de baudelairité. Le plus décadent des Hydropathes déforme donc la baudelairité séminale selon l'« anamorphose » du pastiche décadent, et met dès lors en danger l'équilibre d'une œuvre déjà habitée d'un « lyrisme comique » en la faisant plutôt basculer dans le rire de connivence que suscite l'exhibition spectaculaire des propos de ce « fou » autodénoncé qu'est le décadent. À celui-ci revient au moins le mérite d'avoir conscience de son artificialité et de ne la pas cacher. Souvent, en effet, Rollinat réduit le poème au seul comique formel. Le texte fait dans ce cas état de l'influence chansonnière quand la légèreté de la rime subordonne et dissout le macabre désinvolte dans l'humour noir:

Sa figure verdelette
Faisait dire aux gens : « Voici
Mademoiselle Squelette! »

Un soir à l'espagnolette
Elle vint se pendre ici.
Elle était si maigrelette!

Horreur! Une cordelette
Décapitait sans merci
Mademoiselle Squelette:
Elle était si maigrelette (*NÉVR*, p. 261)!

La motivation sonore de ces vers met en relief la chute morbide, l'effet de surprise comique lié au remplacement d'une mort attendue par une autre, laquelle tourne en dérision la physionomie fantastique de sa victime.

Maurice Rollinat n'est donc qu'un « fumiste » d'inspiration funèbre dont l'œuvre révèle l'héritage singulier et imprévu qu'a laissé Baudelaire à son siècle quand sa poétique,

³²⁰ André Velter, *op. cit.*, p. 26.

³²¹ Catherine Dousteyssier-Khoze, « Fumisme: le rire jaune du chat noir », *op. cit.*, p. 158.

reprise par une autre génération, s'est vue instituée en spectacle par Émile Goudeau et sa bande:

Plutôt que le poète moderne ou post-moderne qui utilisera l'art baudelairien de la brièveté pour renouveler la pratique romantique de la confidence intime, le poète des *Fleurs du mal* préfigure l'humoriste qui, face à son public, communique avec lui par le rire qu'il déclenche et dont il est la première cible. Or l'humour professionnel est une création du XIX^e siècle finissant, née dans les parages du *Chat noir* et des cabarets montmartrois, à l'initiative de poètes passés directement du baudelairisme spleenétique au satanisme tout aussi baudelairien du rire³²².

La mise en spectacle du poète au cabaret met à nu par grossissement le rire inhérent à la poétique de Baudelaire. Celle-ci n'est convoquée qu'à titre de masque grotesque dans le carnaval du nihilisme fin-de-siècle dont ce masque excuse chez plusieurs poètes la vacuité idéologique – voire esthétique.

Cultivant son hystérie, le décadent fit *semblant* de croire à la diabolique paternité de Baudelaire et au poison venimeux des *Fleurs du mal*. Car en plein nihilisme il lui fallait croire en quelque chose, et prendre lui-aussi un masque – pour à son tour [...] hériter, à sa manière malade, de la tradition destructrice de Baudelaire³²³.

L'engance dissidente qui résulte d'une réinterprétation dont l'intention est spectaculaire et festive ne produit plus que ce que Coquio appelle le « kitsch décadent » intégralement constitutif de la réécriture des *Fleurs du mal* en diverses *Névroses* de cabaret. C'est le passage du « comique absolu » baudelairien en imaginaire « kitsch » de la mode macabre :

[L]a jouissance du mauvais goût, si elle tourne à vide, peut faire sauter les degrés de l'ironie; le plus subtil raffinement parodique s'effondre alors, comme en boucle, dans la plus lourde niaiserie. Il est souvent facile de confondre Baudelaire et son mime décadent. L'art qui parle du kitsch et le kitsch qui parle d'art se ressemblent fatalement : ils jouent avec le faux³²⁴.

Ce jeu avec le faux (stratégie décadente) s'adonne finalement à un comique moins « absolu » que celui de Baudelaire parce qu'il en constitue la répétition avérée, la littérarité exhibée dans un ethos collectif ironique qui exclut par principe la malédiction littéraire. La réécriture ne convoque par l'entremise de ses clichés qu'un aspect légendaire de l'ethos du poète des *Fleurs du mal*, celui qui « le fait apparaître comme un monstre et un épouvantail à

³²² Alain Vaillant, *Baudelaire, op. cit.*, pp. 292-293.

³²³ Catherine Coquio, « Hériter de Baudelaire ? », *Méthode* n°6, « L'Art contre l'art. Baudelaire, le "joujou" moderne et la "décadence" », 2005, p. 20.

³²⁴ *Ibid.*, p. 21.

bourgeois³²⁵ ». Or, il s'agit surtout à la fin du siècle d'une bannière ludique exprimant la fraternité dissidente que l'actualisation d'une réelle capacité à faire peur ou choquer.

Rappelons que pour Baudelaire, le comique significatif ou ordinaire relève de l'imitation et le comique absolu de la création. Or, le pastiche de Baudelaire ne peut quitter le domaine de la pure imitation. Cela, même si un poème comme « Le Rire » démontre la maîtrise méta-théorique du rire baudelairien. Walter Benjamin, sans doute le meilleur exégète de Baudelaire, avait lui-même observé dans un fragment le déclin créateur des successeurs avoués du poète des *Fleurs du mal*: « Ce qui chez Baudelaire était allégorie est rabaissé chez Rollinat au niveau de genre³²⁶. » L'œuvre ne peut quitter son statut de reprise historique, le sens de ses matériaux entièrement subordonné à la clé herméneutique du modèle dont la quête poétique n'est plus qu'accessoire à la mauvaise réputation brandie comme fanion ironique.

Mais si l'œuvre qui résulte de cette reprise risque de ne plus donner que dans « la plus lourde niaiserie » d'une « jouissance du mauvais goût » qui « tourne à vide » comme le dit Coquio, il n'en reste pas moins que c'est pour les Hydropathes dans l'optique de faire résonner une communication poétique analogue à celle d'un lyrisme désormais impossible en termes romantiques, puisque l'humour se fait aussi le véhicule d'une intersubjectivité idéale.

Rire d'un énoncé fait pour rire, c'est d'abord partager avec son énonciateur, réel ou supposé, le plaisir du rire [...] ce en quoi *le poème risible reste profondément lyrique*, parce qu'il impose, *in fine*, la présence de deux rieurs³²⁷.

Le doute que Baudelaire instaurait au cœur de son mouvement de « vaporisation » du Moi lyrique devient le point d'appui exacerbé d'un humour rassembleur. Une certaine idée de la poésie est ainsi sacrifiée au profit d'une intersubjectivité qui cherche pourtant toujours à réaliser l'idéal du lyrisme romantique, lequel est un idéal d'inscription subjective –, cependant que ce ne soit que par les truchements les plus « bas » ou, à tout le moins, privés de transcendance.

³²⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Payot, Coll. « Petite bibliothèque », 1990 [1979], p. 214.

³²⁶ *Ibid.*, p. 216.

³²⁷ Alain Vaillant, *Fleurs du mal*, *loc. cit.*, p. 68. Nous soulignons.

3.1.3 Rire macabre et rire gai: le dissensus politique de la bohème

Au plus fort des différences entre le rire de Baudelaire et le rire du décadent qu'il inspire peut se poser une autre question. S'agit-il d'abord aux Hydropathes *du* rire de la décadence ou *de* rire de la décadence? La réponse à cette question, en fait, divise le cercle entre deux tendances dont une seule est redevable à la décadence littéraire au sens courant. Si Rollinat essaye de rire *avec* Baudelaire *dans* la Décadence, d'autres prennent le même modèle pour cible pour deux raisons. D'abord, c'est sans doute en vertu de sa popularité croissante faisant de ce modèle une doxa esthétique (voire éthique) de l'époque dont la mise en cause peut faire office d'originalité autodérisoire; ensuite, c'est à la mesure de la politique de cette parole et de son rire que le distinguo aux Hydropathes s'opère. Émile Goudeau observe qu'aux Hydropathes « la droite était macabre, la gauche gaie³²⁸ ». Ces deux factions, en définitive, ne sont pas sans être en lutte l'une contre l'autre dans le cercle. Goudeau remarque en outre l'évolution parallèle de ces tendances dont l'une devient Décadence :

[L]es incohérents noirs, les macabres, sont devenus depuis les décadents, les déliquescents : ils ont arboré la bannière du plus sombre incohérent que la terre ait porté, et jettent au public d'ahurissantes mélopées, des phrases incompréhensibles³²⁹.

Si les prémisses de la décadence littéraire naissent bien aux Hydropathes, ce n'est donc que comme l'une des manières par lesquelles le « rire » trouva place en son sein, à la suite de Baudelaire – avant que certains ne prennent la blague trop au sérieux.

Un jalon important de l'avènement de la Décadence faisant le pont entre ces deux rires fût la publication en 1885 de la plaquette parodique *Les Déliquescentes* attribuée à un certain Adoré Floupette (Gabriel Vicaire et Henri Beauclair). Comme ce fût le cas pour les textes des Hydropathes, la réception de l'œuvre (qui était une mystification plus tard admise par ses auteurs) fût soumise à l'indécision de la presse, au caractère hermétique du parodique et de l'ironique de cette production. Émile Goudeau, pour sa part, sera de ceux qui ne sont pas dupes et se réjouissent de la charge de Vicaire et Beauclair contre les « décadents ». Il profite de la publication des *Déliquescentes* pour réitérer dans *l'Écho de Paris* son refus de

³²⁸ Émile Goudeau, « L'incohérence », *Revue illustrée*, 15 mars 1887, reproduit dans *Dix ans de bohème*, op. cit., p. 455

³²⁹ *Ibid.* Goudeau parle peut-être ici de Mallarmé.

ce que représentent les « incohérents noirs » : « À la bonne heure, on commence à parodier ces grotesques Mallarmistes et ces insupportables Verlainiens, [c]'est à se tordre. Bravo Floupette, je t'adore³³⁰ ! » Semblablement, Félicien Champsaur y voit l'occasion de stigmatiser explicitement l'inanité de la nouvelle « école » sous couvert d'un sentiment revanchard et du refus de la vacuité esthétique imputée aux poètes ciblés : « La maladie prussienne a déjà assez fait de ravages. Haut les cœurs ! Les efforts des penseurs doivent tendre à exprimer la vie [...] les décadents, eux, n'expriment rien³³¹... » Pierre Jourde fait observer à juste titre que l'ambivalence de cette parodie emblématique la situe *dans* la décadence, si ce n'est à son corps défendant.

L'ambiguïté [...] entre sérieux, pastiche et parodie, est aussi celle des décadents. [...] Le mot *Fumisme* rend mieux compte de la gravité dans le délire, de cette auto-dérision perpétuelle jusque dans les apparences du plus grand sérieux. [...] Le décadent se tient toujours à distance de lui-même. Il se parodie, jusqu'à assumer une dénomination qui était au départ une moquerie. Le problème d'identité est constitutif du décadent : il n'est pas, il se cherche. Mais on ne peut véritablement parodier que ce qui s'affirme dans des contours nets et dans des caractères stables : difficile d'atteindre avec précision une cible aussi incertaine³³²...

En somme, en parodiant la décadence « Floupette cristallise des caractères qui n'avaient pas avant lui ce degré de réalité³³³ ». Paradoxalement, le « fumiste » parodiste de la décadence « n'imité pas le décadent, il le CRÉE³³⁴ ». Pour Jourde, l'opuscule de Vicaire et de Beauclair fait office de singulière « parodie par anticipation³³⁵ » qui « donne au texte parodié une fermeté qu'il n'a pas, et l'assure dans son identité³³⁶ ». La parodie de la décadence confine donc « moins à une satire du mouvement³³⁷ » qu'elle ne permet, par la déformation, « un moment de sa prise de conscience³³⁸ » quelque peu vertigineuse. On peut affirmer de ce point de vue que les poèmes des « incohérents noirs » comme Rollinat ont fait office de jalons

³³⁰ « Les déliquescentes, par Adoré Floupette (sic) », *L'Écho de Paris*, 19 mai 1885. Cité par Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, op. cit., p. 181.

³³¹ *Le Figaro littéraire*, 17 mai 1885. Cité par Pierre Jourde, « "Les Déliquescentes" d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle », *Romantisme*, 1992, n° 75, p. 15.

³³² *Ibid.*, p. 18.

³³³ *Ibid.*, p. 18.

³³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³³⁶ *Ibid.*, p. 19.

³³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³³⁸ *Ibid.*, p. 18.

précédents d'une chaîne de « parodies par anticipation » accentuant les traits de la Décadence littéraire jusqu'à lui donner naissance. En effet,

[...] *Les Délivrescences* d'Adoré Floupette tournent en dérision non seulement telle œuvre ou tel auteur en particulier mais aussi l'« idée » de la poésie décadente que se font ceux qui la vilipendent au nom de la tradition et de la « clarté française ». Si bien que s'y entremêlent, parfois indistinctement, les citations de Mallarmé ou de Verlaine, les pastiches de leur manière, fortement satirisée, ainsi que des poèmes qui peuvent être lus pour eux-mêmes, tels que Floupette les aurait composés. Auquel cas, la parodie n'est plus seulement récréative, mais également créatrice, rieuse, sérieuse ou encore ambiguë [...] ³³⁹.

Décadent imaginé et aboutissement du « fumisme » hydropathe, Floupette, donne dans un rire « total » et paradoxique qui caricature l'envers et l'endroit des préoccupations qui lui sont contemporaines, grossissant les traits de toutes les avenues possibles du débat poétique dans lequel il s'insère, parodiant autant des « auteurs [décadents] en particulier » que « l'idée de la poésie décadente » telle que la conçoivent ses détracteurs. Avant lui, le cercle fumiste des Hydropathes ne fait pas autre chose, seulement que cette contradiction s'exerce aussi entre ses membres et leurs différents rires plutôt que dans un même opuscule. La Décadence, mouvement fantomatique³⁴⁰ et dénominateur esthétique d'une redoutable polysémie³⁴¹ représente aux Hydropathes la question piégée par excellence. D'une part, rire dans la Décadence implique déjà qu'on puisse de rire de la Décadence. Mais rire de celle-ci ne veut pas toujours dire rire avec celle-ci. Les Hydropathes paraissent en ce sens divisés à propos de

³³⁹ Daniel Grojnowski, *Muse parodique*, op. cit., p. 32.

³⁴⁰ « *Les Délivrescences* avaient constitué en 1885 l'acte de naissance du mouvement décadent; on considère volontiers que l'œuvre de Bajou, amorcée l'année suivante, n'est qu'une survivance artificielle et purement formelle, sans signification véritable et étrangère aux idées et aux réalisations d'un Verlaine, d'un Moréas ou d'un Laforgue, – et qu'ainsi le décadisme est mort en 1886. Peut-on admettre qu'entre deux dates aussi voisines il y a place pour un mouvement authentique? Et [...] est-ce que le décadisme est rigoureusement enclos dans l'intervalle de ces deux années? » Louis Marquèze-Pouey, op. cit., p. 259. Notons qu'ici le critique évoque le « décadisme », terme proposé par le rédacteur en chef du *Décadent littéraire* Anatole Bajou pour désigner le « mouvement » en tentant – en vain – de lui donner une cohérence.

³⁴¹ « *Décadence* paraît, étrangement, un terme qui n'aurait pas de sens propre, et corollairement la décadence surgit, en tant que mouvement littéraire, comme le commentaire ironique de soi-même [...]. Chacun donc s'emploie à partir de là [...] à donner sa propre définition d'un mot à la fois mélodieux et vide [...] *décadence* désigne, en dernière analyse, et à l'infini, l'usage du mot *décadence*, et n'est que le signe d'un signe [...] ». Sylvie Thorel-Cailleteau, « *Décadence- Inanité sonore* », dans *Dieu, la chair et les livres: une approche de la décadence*, S. Thorel-Cailleteau (dir.), Paris, Honoré Champion, Coll. « Romantisme et Modernité », 2000, pp. 14-18.

la Décadence émergente, à la fois quant aux névroses pessimistes qui en structurent l'ethos à la suite de Baudelaire qu'à la vacuité du langage qu'accusent ses poètes.

3.2. Hypocrite(s) Baudelaire(s)

La névrose décadente représente une conversion fin-de-siècle de la malédiction littéraire romantique dont la problématique se trouve alors informée par les enjeux d'une nouvelle épistémè³⁴²: « De même qu'à l'époque Romantique s'était développée la mode de la phtisie, il fut alors de bon ton de se présenter comme un malade nerveux, de cultiver même sa maladie³⁴³. » Si on se fie aux *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, « premier manifeste véritable de l'esthétique décadente³⁴⁴ », on retrouve Baudelaire au rang de modèle de ce nouvel avatar de la malédiction littéraire. Dans une perspective de psychologie sociale, Bourget diagnostique les maux nouveaux dont souffre l'âme moderne, tout en examinant l'esthétique qui émerge de ce substrat. C'est le second chapitre intitulé « Le Pessimisme de Baudelaire » qui fait du poète des *Fleurs du mal* un exemple manifeste du « pessimisme moderne » de la civilisation européenne, lequel chez les Slaves relève du Nihilisme, chez les Germaniques prend la forme de l'œuvre de Schopenhauer, et chez les Français provoque de « solitaires et bizarres névroses³⁴⁵ » qui trouvent leur aboutissement dans le domaine créateur. L'originalité de Bourget lui vient de ce que « tout en admettant que la Décadence constitue une grave crise d'âme, il affirme, à la différence de la plupart des critiques traditionnels, qu'elle possède une influence littéraire positive³⁴⁶ », influence dont les *Fleurs du mal* seraient exemplaires. Si les fondements collectifs et nationaux de l'État doivent s'effondrer prochainement comme la décadence l'annonce, celle-ci en retour

³⁴² « Au niveau non plus collectif, mais individuel, tend à se répandre l'idée que les hommes modernes vivent dans un état de déséquilibre continué que résume un terme, celui de névrose : la machine humaine étant désormais surmenée, l'homme ne vivrait plus que sur ses nerfs. De plus, les travaux de psychiatrie contemporaine avaient contribué à effacer les barrières jusque-là établies entre santé et maladies mentales, en montrant les formes variées que pouvaient prendre ces dernières, susceptibles de coexister avec un comportement en apparence parfaitement normal. » Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 64.

³⁴³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁵ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885 [1883], p. 15.

³⁴⁶ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 25.

développe à outrance l'individualité des artistes, exacerbant selon Bourget leur potentiel créateur de grandes œuvres. Il invite au final ses contemporains à suivre l'exemple de Baudelaire et « d'assumer la Décadence³⁴⁷ » et ses névroses au point d'en faire « l'essence même de la modernité littéraire³⁴⁸ » à laquelle il donne sa fameuse théorie du « style de Décadence ». Pour la « gauche gaie », cependant, cette « modernité » s'avère impossible à assumer. D'abord, elle accentue un « Moi » artiste individualiste à l'opposé de la volonté collective et émancipatrice du cercle; ensuite, cette « modernité » décadente se complait par son style dans la crise gnoséologique de l'époque en accentuant l'écart entre les mots et les choses, écart qui mine pour la poésie la possibilité d'agir à court terme à même l'ordre politique du discours.

Comme Bourget, les Hydropathes ont conscience de la place du poète des *Fleurs du mal* dans ce nouveau régime de la névrose légitimante. Dans son poème « Les Fous », Goudeau inclut Baudelaire à un catalogue d'auteurs frappés de folie et victimes d'un destin pathétique (Borel, Nerval, Maupassant, etc.).

Le Vertige noir les invite
A gambiller sur le chemin :
Les Fous vont vite, vite, vite!...
Sait-on qui sera fou demain? [...]

Qui songe comment Baudelaire
Sentit sur son front entêté
Le vent de l'imbécillité
Passer en souffle de colère³⁴⁹?

D'une part, Goudeau manifeste là une excellente connaissance de l'œuvre de Baudelaire puisqu'il y cite un fameux passage des « Fusées », celui où Baudelaire affirme avoir senti « le vent de l'aile de l'imbécillité³⁵⁰ ». L'ironie de son refrain (« Sait-on qui sera fou demain? ») accentue le caractère inlassable du processus d'élection évoqué.

Le Sort morose
Dont la liste n'est jamais close,
N'a pas routé le parchemin,

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁹ Émile Goudeau, *Chansons de Paris et d'ailleurs*, Paris, Charpentier, 1896, pp. 24-26.

³⁵⁰ Baudelaire, *O.C. T.I*, op. cit., p. 668.

Sur lequel écrit la Névrose.
Sait-on qui sera fou demain³⁵¹?

À l'envers d'un Rollinat, beaucoup d'Hydropathes vont comme Goudeau refuser cette névrose tout en la diagnostiquant. Si la logique inhérente à la malédiction littéraire informe les poèmes de notre corpus, c'est donc souvent à rebours dans une optique satirique (car, comme nous le verrons, son pessimisme est corollaire chez les Décadents d'une stylistique qui est refusée par la « gauche gaie » des Hydropathes). Le poète maudit est soumis à un examen de conscience rigoureux, par exemple chez Paul Marrot dans cette strophe aux accents proches de La Fontaine:

Des poètes ont dit que la pure souffrance
Embellissait les fronts qu'elle faisait pâlir;
C'est qu'ils avaient sans doute une désespérance
Dont ils s'étaient flattés de pouvoir s'embellir³⁵².

Dans ce poème intitulé « N'aime pas ! » le poète recommande à sa Muse de ne pas aimer « cet amour qui pousse / De longs sanglots pendant l'éternité des nuits », car les yeux de la belle « sont taillés pour le rire; les pleurs / ne doivent point rougir leur paupière gourmande ». Y est recommandé à la femme de fuir le poète qui appuie son art sur la rhétorique de la souffrance : celui-là serait un fat, se louant lui-même de façon exagérée, transformant sa faiblesse en un semblant de force hypocrite. Goudeau à son tour remarque :

Autrefois, on avait du goût pour les chloroses,
On flagellait sa chair pour se pâlir le teint;
Quand on mangeait, c'était un repas clandestin;
Et l'on mourait, plutôt qu'avoir les lèvres roses.

Romantiques, noyés dans le bleu, les névroses
Secouaient votre corps chétivement éteint.
Un poumon attaqué tel était le destin :
La mort avait en vous l'avocat de ses causes (*PIR*, p. 88).

Goudeau fait ici le pont entre la forme romantique de la malédiction de l'écrivain et la notion fin-de-siècle de « névrose » qui se révèle soumise à un identique repoussoir : tantôt faiblesse, sinon hypocrisie. Pour lui, le contemporain doit au contraire cultiver la santé à même une

³⁵¹ Goudeau, *Chansons*, *op. cit.*, p. 25.

³⁵² Paul Marrot, *Le Chemin du rire*, Paris, Lemerre, 1880, p. 51. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CHEM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

culture sans transcendance, justement à l'envers de « la mystique christique de l'artiste maudit, sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà³⁵³ ».

Si l'Homme pour les dieux défunts est moins dévôt,
Les muscles sont puissants et puissantes les âmes;
Un corps d'athlète doit enfin porter le cerveau (*PIR*, p. 88).

C'est l'inversion du « maudit » souffreteux en « athlète »; de la névrose en santé. En fait, il y va d'une apologie de la chair à même la rhétorique du renouveau créateur que les Hydropathes revendiquent.

3.2.1 Les muscles et les nerfs du Parnasse

L'envers de la Décadence aux Hydropathes découle logiquement des clauses premières qui informent la naissance du cercle par rapport à un refus du mouvement Parnassien. Les Hydropathes affirment en effet l'épuisement de la pratique qu'ils comptent remplacer : « [L]a poésie avait disparue de ce monde, étouffée sous les pyramides de sonnets que les parnassiens avaient renversés sur elle » (*DB*, p. 113) écrit Goudeau en se remémorant les débuts du cercle au terme duquel « la résurrection de la poésie fut décrétée » (*DB*, p. 113). Alphonse Allais dénonce pour sa part « la fabrique de sonnets³⁵⁴ » du parnassien Catulle Mendès.

Or, la frontière entre Parnasse et Décadence n'est pas toujours facile à tracer. Par exemple, « Verlaine et Mallarmé, classés aujourd'hui comme représentants du symbolisme, étaient perçus par leurs pairs comme Chefs de file de la Décadence³⁵⁵ » durant la décennie de 1880 (Goudeau, précité, les qualifia tous deux d'« insupportables »). Dans les faits « ces innovateurs ont, peu ou prou, été associés aux mouvements précédents : Verlaine, Mallarmé [...] furent Parnassiens³⁵⁶ ». Des « impassibles » Parnassiens à « l'œuvre pure » qui

³⁵³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Libre examen », 1992, p. 123.

³⁵⁴ *Le Chat Noir*, 8 mars 1889, cité dans *Dix ans de bohème, op. cit.*, p. 44

³⁵⁵ Jean de Palacio, « Enseigner la Décadence », *op. cit.*, p. 15.

³⁵⁶ Louis Marquèze-Pouey, *op. cit.*, p. 38.

« implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots³⁵⁷ », il n'y avait certes qu'un pas à franchir dans la dissolution textuelle du « je » lyrique au profit de l'autotélisme. « Parnassien » peut donc signifier avant la vogue du terme « décadent » une part consubstantielle d'une même esthétique d'abolition de la subjectivité poétique au profit d'un quelconque formalisme littéraire.

Conséquemment, quand Paul Marrot dans « Les Paradis Fantaisistes » se moque de « Celui du Parnassien », c'est avec des lieux communs aujourd'hui considérés « décadents » que la satire d'une mort idéale s'esquisse.

J'ai la face toute pâlie
Par un chagrin essentiel.
Je veux m'en aller dans mon ciel
Avec ma maîtresse Ophélie.

Mais, pour hâter notre vol vers
Le grave et splendide Empirée,
Jamais ma douleur empirée,
N'aura recours aux revolvers.

Rêvant d'un de ces suicides
Que l'on ne voit point foisonner,
Je ne veux pas m'empoisonner,
Avec de vulgaires oxydes;

Je mettrai du magnolia
Dans une onde fraîche et sans vase,
Dont je remplirai le beau vase
De pur Sèvres qu'Ophélie a.

Bouchant toutes les couvertures
Avec d'étranges bourrelets,
Nous nous coucherons, bourrelés
De fièvre, sous les couvertures;

Alors, lentement, sans douleurs,
La mort viendra comme un bon hôte;
Nous nous éteindrons côte à côte,
Tués par le soupir des fleurs
[...]
Des fleurs nous auront fait mourir,
Il serait par trop ironique,
Qu'à notre sarcophage unique
On vint encor nous en offrir (*CHEM*, pp. 122-123).

³⁵⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 366.

Le spectre d'*Hamlet*, ce suicide par effluves et finalement, l'idée même de la mort artistement planifiée sont autant de lieux communs ostensiblement décadents. A contrario, « Le Paradis du Poète » fait état d'un idéal tapageur et festif opposé à « Celui du Parnassien » :

Quand j'entrerai parmi les morts,
Je veux, par testament fantasque,
Que l'on fasse un tambour de basque
En tannant la peau de mon corps.

Ce tambour conduira la danse,
Il fera d'harmonieux bruits,
Et moi je serai gai; je suis
Un vieil ami de la cadence (CHEM, p.114).

La mort du poète, à l'envers de celle du Parnassien, figure l'écho prolongé d'un rythme poétique suscité par la *chair* du chantre devenu tambour post-mortem, agent résolument situé sur le plan de l'immanence métaphysique autant qu'habité de la nécessité d'être entendu en contexte joyeux; par-delà la mort.

Réagir au Parnasse et décréter « la résurrection de la poésie », c'est pour les Hydropathes s'opposer aux clichés qui informent une rhétorique figée à laquelle l'œuvre de Baudelaire, modèle de décadence, n'est elle-même pas étrangère.

La haine du réel conduit les parnassiens à privilégier des objets déjà esthétisés- voir leur fascination pour la statuaire[...], notamment-, qu'ils refaçonnent comme autant de clichés antiromantiques – même « La Passante » de Baudelaire « avec sa jambe de statue » participe de ce remodelage – qui permettent d'échanger les émotions poétiques durablement installées depuis Lamartine (la rêverie, l'épanchement) contre un éthos résolument antilyrique [...]³⁵⁸.

« L'Art » de Gautier, dernier poème d'*Émaux et Camées*, est particulièrement exemplaire de cette métaphorisation autoréflexive constitutive de l'art parnassien qui sera « dénudée » et « inversée » aux Hydropathes :

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail. [...]

Tout passe.- L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité. [...]

³⁵⁸ J.-P. Bertrand et Pascal Durand, *Poètes de la modernité, op. cit.*, p. 125.

Les dieux eux-mêmes meurent.
 Mais les vers souverains
 Demeurent
 Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle ;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant³⁵⁹!

Pour les parnassiens, « c'est le savoir-faire qui fait le poète³⁶⁰ ». L'analogie avec la statuaire confère une pérennité à l'œuvre : désormais « les dieux eux-mêmes meurent » et « les vers souverains / demeurent ». Or, la rhétorique de pré-esthétisation exprimant la haute valeur d'une poésie formelle et technique subit une inversion patente dans les poèmes de Goudeau qui affichent nombre de formules anti-parnassiennes: « Qu'importe la beauté, qu'importe la statue? / Elle sera par les mains du temps abattue » (*FDB*, p. 138). Ce déni de la beauté statufiée est aussi à rebours d'une part de l'art poétique de Baudelaire, dont on sait (comme le mentionnent Bertrand et Durand, précités) qu'il n'est lui-même pas sans rapport avec cette plasticité parnassienne sous l'influence de Gautier (dédicataire des *Fleurs du mal*³⁶¹), et ce, même si Baudelaire se joue différemment de cet Idéal dans son œuvre. En témoigne le poème-clé des *Fleurs du mal* à ce propos, « La Beauté ».

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
 Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
 Est fait pour inspirer au poète un amour
 Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
 J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
 Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
 Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
 Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
 Consumeront leurs jours en d'austères études ;

³⁵⁹ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1981 [1852], p. 148.

³⁶⁰ Yann Mortelette, *op. cit.*, p. 99.

³⁶¹ « Au poète impeccable / Au parfait magicien ès lettres françaises / À mon très cher et très vénéré Maître et ami / Théophile Gautier / Avec les sentiments de la plus profonde humilité / je dédie / ces fleurs malades / C.B. » Charles Baudelaire, *O.C.T.I*, *op. cit.*, p. 3.

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles³⁶² !

Goudeau pratique l'inversion de ces topos de l'Art pour l'Art lorsqu'il convoque ces allégories artistiques de Beauté idéale, plastique, éternelle et inaccessible. Son « Chant d'amour brutal » substitue rapidement le paradigme de la chair vivante à l'isotopie impassible de l'artisticité a priori:

On croirait voir quelque rêve d'artiste
Du sein pâle et veiné d'un marbre sans défaut.

Le marbre se fait chair, et tu redeviens femme,
Et, d'un geste coquet relevant tes cheveux,
Tu fais de ton regard étinceler la flamme,
Et tu te jettes toute entre mes bras nerveux. [...]

Ah !... mon cœur bat, ma bouche est aride, altérée;
Autour de moi, tout fuit; non, rien n'existe plus
Que le rouge de ta joue empourprée,
Et les tressaillements lascifs de tes seins nus (*FDB*, pp. 30-31)!

L'emploi du verbe au conditionnel introduisant le comparant pré-esthétisé dans le premier vers (« On croirait voir ») constitue déjà la mise en doute de l'analogie esquissée: le temps verbal se distingue des prédicats au présent dans les poèmes précités de Baudelaire ou de Gautier où la beauté et l'art se dotent de valeurs inaltérables. « Croire voir un rêve », ce n'est même pas croire voir une statue en lieu de la femme évoquée, c'est croire voir le *rêve* d'une statue : l'expression surdétermine l'irréalité (voire l'impropriété) du schème esthétique en s'en distanciant doublement.

Inversement, la Beauté chez Baudelaire affirme « Je suis belle »; « Mon sein [...] est fait pour inspirer »; « Je trône »; « J'unis [...] Car j'ai »; « car j'ai » et le poème de Gautier stipule de façon tout aussi assertive: « L'œuvre sort plus belle »; « L'art robuste seul a l'éternité / Le buste survit à la cité »; « Les vers souverains demeurent ». Le poème de Goudeau met donc à distance cette rhétorique prédicative d'une Idéalité artiste en séparant par le choix des temps verbaux un comparant résolument affaibli d'une action qui, dans son poème, dément par l'expression grivoise d'un contact charnel *réalisé* au présent de son

³⁶² *Ibid.*, p. 21.

énonciation l'idée que la Beauté aux vertus de marbre inspire au poète, comme l'écrivait Baudelaire, « un amour / éternel et muet comme la matière ». La Beauté est de l'ordre du transitoire plutôt que de l'éternel; de l'exclamation bruyante plutôt que du mutisme. Par sa syntaxe syncopée et l'interjection suspensive qui marque la difficulté d'énonciation d'un indicible de la jouissance (« Ah!...»), le poème de Goudeau traduit rythmiquement cette « bouche » « aride » et « altérée » qui est celle du poète peinant à trouver les mots pour exprimer ce contact charnel, mais qui refuse pourtant de recourir sans mauvaise conscience aux clichés d'une idéalisation ou d'une sublimation plastique. La beauté féminine n'est nullement le prétexte des « austères études » consumant impassiblement les « jours des poètes » dans le poème de Baudelaire.

Ce n'est certes pas qu'en vertu d'un effet textuel dynamisant les deux parties de son « Chant d'amour brutal » que Goudeau affirme que « Le marbre se fait chair » et « redevient femme ». Au plan métadiscursif, c'est tout le programme des Hydropathes qui se trouve réalisé dans l'idée d'une poésie faite chair (et vivante sur scène), plutôt que statufiée dans sa forme. Rappelons les termes de ce protocole esthétique, dont la rhétorique est explicite à cet égard:

[...] on se sentait un peu révolutionnaire dans le clan des nouveaux, de ceux d'après-guerre; il semblait qu'un fossé se fut élargi entre deux époques parfaitement distinctes; on criait [...] à la renaissance de la poésie, d'une poésie plus vivante, moins renfermée en des tabernacles par les mains pieuses des servants de la rime riche; on voulait réanimer l'impassible muse, lui rendre les muscles et les nerfs, et la voir marcher, moins divine, plus humaine, parmi les foules devenues souveraines (*DB*, pp. 89-90).

Bref, l'expression d'une « renaissance » (ou d'une « résurrection ») de la poésie « tuée » par les Parnassien à la Muse de marbre « dépolitiqué[e] » transige par un paradigme vitalise et corporel dans le discours (et métadiscours) conceptuel tenu à son propos. L'expression « les muscles et les nerfs » se retrouve ainsi employée dans un poème, « À la chair », apologie d'une Muse charnelle :

Oh! Ta chair ! ta chair blanche! oh! ta chair toute nue, [...]
 Te revoir une nuit et dans ta gorge émue
 Entendre les sanglots du délire profond,
 Et sentir en tes flancs les soubresauts que font
 Les muscles et les nerfs quand l'ivresse est venue! (*FDB*, p. 54)

Tout l'idéal du poème gît dans le transitoire du contact physique, dans la célébration constante d'une immanence grivoise : le paradigme « muscles/ nerfs/ ivresse » constitue une

clé poétique et axiologique de la poésie des Hydropathes par refus de la posture misérabiliste, malade, névrosée ou figée; et cela, au profit d'une poétique festive. Évoquant la perte de la foi, Paul Marrot situe désormais le paradis dans la satisfaction ironique et amère, car fugitive, du désir :

Pour croire à l'éternelle expansion de l'âme,
Il faut être énervé par un désir de femme;
Un seul instant je me suis dit, extasié :
« Qu'est-ce que le ciel ? – C'est l'amour rassasié (*CHEM*, p. 101). »

Semblable est le nihilisme jouisseur que revendique Goudeau dans son poème ironiquement baptisé « Définition d'Amour », poème dont le « Si » du troisième vers cité se joue de la « crise des valeurs » contemporaine :

Qu'on soit pauvre ou riche, imbécile ou sage,
Athée ou païen, divin ou maudit;
Si le ciel est mort, vieux ciel sans ouvrage,
Nous le retrouvons dans le ciel de lit; (*PIR*, p. 54)

Le plaisir se fait l'ultime espoir de l'incroyance. Se dissémine dans le corpus une poésie célébrant « les pulsions, les désirs et les extases de la chair³⁶³ » qu'Edmond Haraucourt utilisait pour sa part comme truchement parodique à la redéfinition de l'épopée de Hugo au profit d'« un incontestable souffle lyrique³⁶⁴ » sous le manteau de la période décadente. La critique du Progrès, dans *La Légende des sexes*, la philosophie « humanitaire et cynique » (*LÉG*, p. 32) d'Edmond Haraucourt n'admettant plus elles-aussi à la vie et au poème « qu'un espoir, qu'un rêve irréalisé encore : l'application de l'envahissante électricité au travail voluptueux de nos sens » (*LÉG*, p. 29). Il y va d'un épicurisme qui valorise l'instant présent au détriment de toute la froideur de la pose baudelairienne, de l'impassibilité parnassienne et, aussi, de l'impuissance du décadent qui cultive, selon le mot de Verlaine, « l'art de mourir en beauté ». Goudeau, sans doute, préfère au contraire vivre malgré la laideur (en rire étant le remède).

Qu'importe mourir ? et qu'importe
La morne attente des vieux ans ?
Mieux vaut la sensation forte
Qui nous fait palpiter l'aorte
Et nous abrège nos instants (*FDB*, p. 74)!

³⁶³ Daniel Grojnowski, *Muse parodique, op. cit.*, p. 244.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 244.

Comme l'écrivent Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, en fondant les Hydropathes Émile Goudeau se livre à « une sorte de pari : dépasser sa mélancolie par l'affirmation d'un épicurisme ironique³⁶⁵ » et entraîner à sa suite la bohème dans ce prisme esthétique. Or, Sartre remarquait fort justement à propos du poète des *Fleurs du mal* qu'en dépit de la « volupté » scabreuse parfois implicite dans ses textes, « l'idée même de la recherche épicurienne du plaisir est la plus éloignée de lui qui soit³⁶⁶ ». On sait qu'explicitement pour Goudeau et sa cohorte ça n'était pas le cas, notamment sous l'influence d'une nouvelle situation d'énonciation qu'ils proposent. C'est bien un héritage populaire qui vient chez plusieurs infléchir les balbutiements de la Décadence littéraire que cultivent au contraire des hydropathes de la « droite macabre » comme Rollinat.

Les gens de la Troisième République sont, soit des moralistes austères et enfermés plus que jamais dans une duplicité de mise, soit, sous l'influence de la bohème montmartroise, des dérisoires. Le mouvement poétique et chansonnier de l'absurde illustre ce penchant pour l'ironie noire. La revue *Les Hommes d'aujourd'hui* (1886) publie un dessin de couverture où l'on voit Émile Goudeau, une bouteille et une coupe à la main, assis sur un crâne d'où jaillissent de gros vers. La mort est au bout de tous les plaisirs [...] mais puisqu'il faut souffrir et mourir, l'épicurisme païen console plus immédiatement que quelque spiritualité frustrante³⁶⁷.

C'est aussi là l'héritage des *Chansons des rues et des bois* et de son « rire allègre de la jeunesse³⁶⁸ » qui se révèle propice à inspirer l'ambiance du cabaret, puisqu'à travers ce rire c'est chez Hugo « tout l'amour physique qui est subitement racheté³⁶⁹ ». Dans ce recueil, « on s'éloigne de la gaieté perverse fruit de la concupiscence pour accéder à un sensualisme joyeux³⁷⁰ » dont la veine est patente aux Hydropathes³⁷¹. Cette idéologie inspirée de la tradition chansonnière altère en définitive tout le réseau hypertextuel qui se manifeste dans le corpus des Hydropathes à même un second degré manifeste, le contexte de fête collective

³⁶⁵ Michel Golfier et J.-D. Wagneur, *op. cit.*, p. 56.

³⁶⁶ Jean- Paul Sartre, *Baudelaire*, Précédé d'une notice de Michel Leiris, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1963, p. 92.

³⁶⁷ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, Coll. « Historique », pp. 163-164.

³⁶⁸ Maxime Prévost, *Rictus romantiques*, *op. cit.*, p. 339

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 339

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 340-341

³⁷¹ Par exemple, ces vers de Hugo extraits des *Chansons des rues et des bois* pourraient appartenir aux Hydropathes : « Que notre ivresse se signale ! / Allons où Pan nous conduira. / Ressuscitons la bacchanale, / Cette aïeule de l'opéra. » Cité par Maxime Prévost, *Ibid.*, p. 341.

invalidant le malheur supposé aux sources de la Décadence qui vire à la farce. Il y a finalement un détournement de la Décadence dès ses premières manifestations, détournement propice aux rires naissant de la Belle Époque qui s'amorce.

3.2.2 Don Quichotte le maudit

Semblablement, le poème de Goudeau « À un qui méprise les femmes » se fait dès sa parution en 1879 révélateur satirique de l'inadéquation du « dire » de certains poètes avec leurs réelles actions supposées. Le poème se moque précisément des poètes dont le discours élégiaque est chargé d'amours platoniques et impassibles, statufiant la femme dans une rhétorique qui la met à une distance inaccessible ou au contraire la transforment en figure monstrueuse ou menaçante. Goudeau affirme par ce poème que ces représentations ne sont que chimères des mauvais amants que seraient les poètes maudits. Avec ce poème, nous ne sommes plus dans l'ambivalence parodique, mais bien dans la satire la plus stricte qui implique une « "visée correctrice", intention réformatrice qui présuppose l'existence d'un système de valeurs³⁷² ».

Ce poète, à vrai dire, est amoureux en diable!
Il gémit!... On entend un sanglot formidable
Sortir des cordes de son luth.
Il a trouvé, dit-il, des milliers de statues
Qui sous ses baisers chauds froidement se sont tues.
O cœur de femme, marbre brut (*FDB*, p. 44)!

L'horizon du poème est clairement celui de l'art poétique puisqu'il prend pour objet, à la troisième personne, un poète distancié. La locution « À vrai dire » introduit le mode de la « démythification » chère à Goudeau, à savoir que le poète qui méprise la femme dans sa poésie en est au fond réellement amoureux (et, comme on le verra, malhabile); tout comme l'incise « dit-il » marque le doute à l'égard de la parole manifestée par dialogisme. Les points de suspension connotent en outre le caractère convenu, prévisible, du gémissement « poétique » évoqué. Ces marques introduisent déjà dans le poème une ironie verbale : « sanglot formidable » a tout d'une exclamation antiphrastique, puisque l'objet du poème est d'en railler les pleurs. Enfin, l'adresse dialogique du dernier vers (« O cœur de femme,

³⁷² Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, P.U.F., 2010, p. 87.

marbre brut! ») emprunte les mots du poète-cible avec un ton moqueur que confirme la suite du texte :

Il pleure! Son malheur émeut, quand on y songe.
 Les femmes!.. composé d'absurde et de mensonge;
 Du bronze : ni cœur ni cerveau.
 O monstres sans pitié ! pieuvres ! goules! Lémures!
 Des océans de pleurs, et des trombes d'injures
 Tout le long d'un in-octavo (*FDB*, p. 45).

Si « son malheur émeut » que « quand on y songe », c'est bien parce qu'au plan esthétique, l'in-octavo rempli d'hyperboliques « océans de pleurs », précisément, n'émeut pas sans qu'on considère, non sans ironie, le tragi-comique d'un poète qui se plaint à vide, comme le « Moi » dans les « Vrais triolets de misère ». L'énumération exclamative des comparants monstrueux au quatrième vers évoque quelque peu le bestiaire baudelairien et décadent, mais elle relève d'une tendance portée par tout le romantisme noir analysé par Mario Praz³⁷³. Le poème devient alors plus explicite, en brossant une sommaire psychologie du poète qui recourt à tels moyens:

Quand aura-t-il fini cette pose hypocrite,
 Lui qui dément cent fois sa rêverie écrite
 Par ses réelles actions?
 Hélas! Il ne veut pas tomber dans le vulgaire;
 Don Quichotte de l'Idéal, il part en guerre
 Contre ses propres passions (*FDB*, p. 45).

Le ridicule de l'esthétique prise pour objet est franchement dénoncé comme l'hypocrisie d'un poète incapable de faire coïncider son discours et ses actes; s'il n'est pas un naïf empêtré dans une quête qui n'est redevable qu'à des signes exclusivement fictionnels. Hypocrite, le poète ciblé serait aussi un élitiste qui craint à ce point de faire tomber son poème « dans le vulgaire » qu'il se refuse l'expression de sa réalité : il se rend coupable de l'écart entre les mots et les choses. La référence à la figure parodique de l'œuvre de Cervantès met en abyme la ridicule situation du poète au discours idéaliste déchu et informe du rire au cœur du poème en présence. Les remarques de Michel Foucault sur la figure de Don Quichotte sont importantes pour saisir les enjeux que Goudeau attache à l'ethos de sa cible, ethos qu'il construit.

³⁷³ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, 488 p.

En ressemblant aux textes dont il est le témoin, [...] Don Quichotte doit fournir la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai, qu'ils sont bien le langage du monde. Il lui incombe de remplir la promesse des livres [...], Don Quichotte [...] doit combler de réalité les signes sans contenu du récit. [...] Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres. Et il ne se donne d'autres preuves que le miroitement des ressemblances. [...] Ressemblance toujours déçue qui transforme la preuve cherchée en dérision et laisse indéfiniment creuser la parole des livres. [L]es similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique [...] La magie, qui permettait le déchiffrement du monde en découvrant les ressemblances secrètes sous les signes, ne sert plus qu'à expliquer sur le mode délirant pourquoi les analogies sont toujours déçues. [...] L'écriture et les choses ne se ressemblent plus³⁷⁴.

Pour Goudeau, en effet, il faut attribuer aux poètes idéalistes un problème d'authenticité de l'expression, un écart entre les mots et les choses, comme il l'expliquait dans un texte s'intéressant à la querelle du réalisme et de l'idéalisme en art :

[L]e réaliste avait pour lui, comme argument, le parfait accord entre ses actes et ses paroles, entre sa façon de vivre et sa façon d'écrire des vers : l'homme se sentait sous le poète. Tandis que l'idéaliste ressemblait à ces prédicateurs qui déclarent : « Faites ce que je dis, non ce que je fais³⁷⁵! »

Cette position justifie une part de sa charge contre la veine baudelairienne et parnassienne, de même que son refus de la métaphoricité pré-esthétisée qui lui est consubstantielle. De plus, si l'écriture et les choses ne se ressemblent plus, le malheur affirmé du poète est sans objet; si au contraire ce malheur est bien réel, la crise gnoséologique au cœur de cet écart est levée. La poétique « réaliste » de la gaieté entend échapper à cette aporie que la satire met au cœur de sa « cible jugée et condamnée³⁷⁶ ».

Le texte se poursuit en adoptant non plus un embrayeur à la troisième personne prenant le poète pour objet, mais par le débrayage du déictique « Mon ami » devient adresse quelque peu paternaliste d'un homme du monde expérimenté prodiguant des conseils amoureux à un amant maladroit dont le désespoir amoureux fait poème a tout à voir avec son pessimisme impromptu en matières amoureuses.

Mon ami, si tu veux quelques instants de fièvre,
Demande à ta maitresse un baiser sur la lèvre;

³⁷⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1966, pp. 61-62.

³⁷⁵ Émile Goudeau, « La jeune littérature (1875-1885), IV. Idéalistes et réalistes », *La Presse*, 28 avril 1885, reproduit dans *Dix ans de bohème*, op. cit., p. 298

³⁷⁶ J.-M. Moura, op. cit., p. 87.

Oubli passager des chagrins;
Que tout parle chez elle, excepté la parole
Et, sans qu'elle comprenne, offre-lui ton obole,
D'élogieux alexandrins.

Si de hasard tu veux une amour plus complète,
Ne viens point chez Laïs, ô morne trouble-fête,
Chanter *Requiem* au dessert (*FDB*, p. 45).

L'anecdote relève d'une analyse conjointe de motifs baudelairiens : « trouble-fête » est le poète qui déploie un chant funèbre en présence d'une prostituée (ici Laïs, fameuse courtisane de l'antiquité). Celui-là ne doit donc pas s'étonner de ne voir jamais son « idéal » concrétisé, puisque l'analyse de son discours entreprise par Goudeau révèle qu'il est saboteur de la réalisation de ses désirs – et donc unique responsable du malheur qui informe son chant. Il n'y aurait qu'à demander ou à conquérir l'idéal féminin pour le recevoir. Le poète-cible, toutefois, fait l'entêté :

Mais non, cet alchimiste a des goûts ironiques :
Il cherche à combiner des âmes platoniques
Avec des nerfs électrisés.
Café! tabac! haschisch! Extases éblouies!
O Vénus! offre donc des choses inouïes à ces pauvres êtres blasés (*FDB*, p. 46)!

Il est difficile de ne pas reconnaître toute la veine de la baudelairité derrière l'« alchimiste » « blasé » qui combine « âmes platoniques » aux paradis artificiels : ces « pauvres êtres blasés » sont évidemment les Décadents en puissance, poètes incapables d'articuler les termes du paradigme salvateur chair / nerfs / ivresse.

Dans la strophe suivante, le poème change encore de déictique, cette fois en analysant les « mensonges énormes » au plan compositionnel du poète qu'il prend comme objet, et qui, dans la psychologie sommaire qu'établit Goudeau, s'offre par le poème d'égoïstes « extases éblouies » palliant son incapacité à jouir dans la réalité. Les mots sans rapports aux choses du poète ne seraient que l'ultime onanisme poétique d'un impuissant.

On se met à l'affût des mensonges énormes :
Soleils bleus ! hommes verts! Salut, monstres difformes !
Hurrah pour l'excentricité !
Puis on lime des vers sonores, on rature
Le mot vrai pour le faux. Qu'importe la nature
Et la banale humanité (*FDB*, p. 46) ?

L'ironie verbale est toujours manifeste dans cette strophe, que ce soit dans la dynamique rhétorique très classique du blâme par la louange au troisième vers (« Hurrah pour l'excentricité! ») ou dans l'expression des deux derniers vers qui empruntent les mots élitistes que proférerait le poète aux vers uniquement « sonores » et aux mots « faux » qui constituent pour lui une stimulation substitutive au réel. Le pessimisme du poète idéaliste est fruit de la force illocutoire de sa poésie sur son existence, son chant étant la source de son malheur – cercle vicieux que seul un art de la gaieté prétend rompre.

L'adresse de la dernière strophe au « maudit » aux « rimes moroses » confirme que la cible est bien le poète maudit dans sa vision du monde, dans la logique de son ethos et dans les conséquences qu'elles véhiculent sur son esthétique fallacieusement détachée de la « banale humanité ».

Maudit! Si tu dis vrai dans tes rimes moroses,
Si tout est laid : le ciel, les hommes et les choses,
S'il n'est pas faux ton rire amer,
Et s'il ne reste plus d'amour folle ni pure...
Il faut nous résigner à dormir sans murmure
Le sommeil de Schopenhauer. (*FDB*, p.46)

Par sa construction en forme d'hypothèse par le biais de la conjonction de subordination « si », la chute du poème évite le dogmatisme d'un refus direct en choisissant la voie « oblique » de l'ironie : au récepteur donc de trancher ou non de la validité du pessimisme poétique schopenhaurien; au poète maudit peut-être de répondre « s'il n'est pas faux » son « rire amer », à savoir s'il a raison ou tort dans sa perception laide du « tout ». La dernière strophe reconnaît en somme aux principes du pessimisme « fin-de-siècle » une validité logique, mais refuse d'acquiescer ou non à ses prémisses majeures. Celles-ci sont présentées, par la référence à Don Quichotte, comme des signes sans référents, comme le produit paradoxal d'une conscience livresque exacerbée de poètes sommés par Goudeau, comme Don Quichotte quant aux textes, de « fournir la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai³⁷⁷ ».

³⁷⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 61.

La connaissance des idées de Goudeau révèle en quoi selon lui la poésie doit miser sur le contraire du pessimisme dont la fin de siècle sera friande et à l'envers duquel se positionne, non sans ambivalence, sa propre poésie autant que les principes « transitifs » et « intersubjectifs » du cercle littéraire qu'il fonde. En témoigne en définitive dans ce poème la double valeur imputable à l'adresse « Maudit ! » du premier vers de la dernière strophe : elle peut signifier autant la désignation nominale d'un type de poète en vogue que le performatif sous-entendu (« Sois maudit ! ») par lequel l'instance énonciative en vient à maudire le poète-cible promouvant un « faux » discours. « Dormir sans murmure le sommeil de Schopenhauer », c'est-à-dire se taire au profit du « silence³⁷⁸ » la modernité décadente inspirée par la philosophie allemande, c'est, en définitive, tout le contraire que de voir une poésie agissante marcher « moins divine, plus humaine, parmi les foules devenues souveraines ». Comme Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, Goudeau diagnostique une psychologie de la névrose à laquelle il articule une stylistique du langage en crise – quoique dans son cas ce soit pour mettre celle-ci en cause par la satire dont ses poèmes adoptent souvent la structure.

Le satirique s'installe en un point extrême de divergence idéologique. Il coupe délibérément le discours adverse de ce qui peut le rattacher à une logique universelle et se borne à jeter un regard "entomologique", apitoyé ou indigné, sur le grouillement de raisonnements biscornus du système antagoniste. Il partage avec son lecteur le monopole du bon sens. Le genre satirique développe une rhétorique du mépris. La démonstration, s'il y en a une, se borne à mesurer l'abîme qui sépare l'erreur adverse du démontrable³⁷⁹.

La logique pessimiste évoquée au conditionnel en clause au poème « À un qui méprise les femmes » sous-tend que « si tout est laid, mieux vaut mourir », axiome d'une doctrine pourtant contraire à l'esprit festif de la bohème hydropathe selon laquelle il faut vivre en se riant de tout et plutôt dépenser toutes ses ressources dans la jouissance jusqu'à la mort. C'est que la dimension fraternelle et spectaculaire du cercle invalide l'abus de singularité discursive et stylistique autant que la grandiloquence de l'ethos de ses membres qui, au contraire, font de ces traits des cibles privilégiées de parodies et pastiches satiriques. Comme le remarque Marc Partouche, il est une opposition de principe à la malédiction littéraire chez

³⁷⁸ Jean de Palacio, *Le Silence du Texte. Poétique de la Décadence*, Leuven, Peeters, Coll. « La République des Lettres », 2003, 262 p.

³⁷⁹ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, Coll. « Langage et Société », 1982, p. 36.

les Hydropathes qui tentent une entreprise collective, laquelle se doit fonctionnellement de trouver résonance auprès du plus grand nombre :

Le rapport au « public » reste en revanche l'un des points négligés par les auteurs qui se sont succédé au chevet des « fumistes ». Ces derniers se démarquent des avant-gardes artistiques connues en ce qu'ils élaborent une stratégie de conquête, de séduction d'un public le plus large possible. Partant du fait qu'ils vivent à l'ère du divertissement et qu'ils participent à cet événement, ils rejettent l'idée de l'artiste maudit ou trop en avance sur son temps. Le fait de se regrouper participe de cette opposition à la posture de l'artiste « maudit » drapé dans sa grandiose individualité³⁸⁰.

Ce programme, en définitive, constitue certainement l'envers de la Décadence et de son cortège de névrosés baudelairiens, ce que démontre aussi l'examen du traitement que réserve le corpus à la stylistique de la décadence.

3.2.3 Les mots dits des maudits

Paul Bourget aura posé l'axiome de l'écriture des décadents à la fin du dix-neuvième siècle : « [u]n style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot³⁸¹ ». Ce point dépasse évidemment la poétique de Baudelaire et ne concerne que la seule manière des écrivains contemporains qui se réclament peu ou prou de sa « psychologie³⁸² » et de son ethos. Dès le tournant du siècle, nombreux seront les écrivains qui critiqueront les postulats idéalistes (aux œuvres souvent pessimistes, voire misanthropes) de cette stylisation de la langue poétique qui conduit complaisamment à un certain mépris du monde et de sa réalité. C'est le cas Proust (qui dans son article de *La Revue blanche* du 15 juillet 1896, « Contre

³⁸⁰ Marc Partouche, *op. cit.*, p. 104

³⁸¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1883, pp. 15-16. Cité par Jean de Palacio, *Silence*, *op. cit.*, p. 19.

³⁸² « Bourget ne donne guère d'exemples chez [Baudelaire] de décadentisme *stylistique*. Il juxtapose plutôt une analyse de la "psychologie décadente" où l'on peut reconnaître Baudelaire (excès d'analyse, exaspération des sensations, pessimisme, goût du morbide et de l'artifice) et une thèse générale sur les formes décadentes esthétique-sociales. Moins qu'à Baudelaire lui-même, cette thèse s'applique plutôt à ses propres contemporains [...]. ». Laurent Jenny, *Révolution*, *op. cit.*, pp. 53-54.

l'obscurité », déplore cette langue muette, « musicale », faites de « purs signes ³⁸³ » sans référent ni représentation) ou d'André Gide (qui dans *Palude* brosse la satire d'un milieu littéraire aux prises avec l'étouffement et l'impuissance, et dont l'artiste type habite isolément « une tour entourée de marais³⁸⁴ »). Ce que Goudeau nomme la « gauche gaie » des Hydropathes s'adonne – par le poème – à de semblables critiques.

En effet, le poète se moque allègrement de cette écriture. Le poème « En folie » (dont la forme adverbiale du titre calque déjà un tic d'écriture des décadents) brosse la satire des poètes verbeux qui seront désignés comme « symbolistes » après 1886.

Dans une clarté sombre, au bout de l'univers,
Le poète franco-germain clame des vers:

Les échevèlement saugrenus de l'abîme
Se dressaient! Éperdus, nous allions sur la cîme
Apre, sur les rocs noirs et les glaciers fondants,
Mâchonnant des versets mornes entre nos dents. [...]

En un mot comme en cent, nous étions Rêve, un front
Qui se perd dans la nuit, auguste, chauve et rond.
– C'était beau! – nos accents se mêlaient en vibration,
Nous avions des penses dont l'abracadabrance
Surpassait en hauteur septante fois sept fois
Les penses virtuels du Très-Haut, Roi des Rois.

Or, dans cette âpreté sincère de l'Idée,
Nous marchions, les regards en haut, l'âme inondée
D'un torrent de clartés, d'un lac de désespoir,
D'un fleuve d'inouïsme et d'un océan noir
D'Encre Mathieu-Plessy, qui nous sert, dans nos fièvres,
Quand l'Esprit vient poser ses lèvres sur nos lèvres,
A buriner, puissants, sur le papier serein
La fière nudité des Poèmes d'Airain. (*PIR*, pp. 61-62)

Encore une fois, le poète est objectivé et, à l'exception des deux premiers vers, le poème en présence (au langage caricatural) lui incombe. On retrouve dans ce portrait satirique un esprit de contradiction loufoque qu'illustre l'oxymore « clarté sombre » qui, en regard du reste du texte, désigne l'intelligibilité du discours que profère le poète « franco-germain ». Est aussi

³⁸³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 393.

³⁸⁴ André Gide, « Paludes » dans *Romans, Récits et Solies, Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 93.

ournée en dérision la tendance à l'allégorisation outrancière et idéaliste (« Rêve », « Esprit », « Idée »), autant que le langage plat (« versets mornes »), pétrifié de formalisme (« poèmes d'Airain ») et vide (« fleuve d'inouïsme », « abracadabrance ») propre à « l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes³⁸⁵ ». Le poète idéaliste fin-de-siècle n'est ici représenté sans autre corps que celui de l'image grotesque de son front démesuré « qui se perd dans la nuit » à la mesure de sa métaphysique oiseuse et prétentieuse.

Dans un autre poème intitulé « Adjectivisme adverbial », Goudeau déconstruit et met en performance « la dilection avec laquelle la Décadence a pratiqué la suffixation adverbiale³⁸⁶ » et, de ce fait, met en action cette poétique d'autonomisation du mot identifiée par Bourget. Le titre du poème s'offre déjà comme la métapoétique radicale et autodénoncée d'une « double pratique stylistique placée sous le signe du supplétif, [...] et dont elle fait un système : mot en -isme accompagné de l'adverbe à l'état d'épithète³⁸⁷ ». Le pastiche satirique dresse les adverbes personnifiés les uns contre les autres selon un principe d'antinomie (Jamais / Toujours, Près / Loin, Trop / Peu, Mieux / Pire, etc.), refermant sur elle-même la pratique à laquelle il s'adonne, et ce, « sans doute pour mieux la pourfendre³⁸⁸ ».

Auprès du fier Pourquoi le noir Comment se dresse.
Le Jamais les poursuit; mais l'Eternellement,
Dans le mystère d'une inféconde caresse,
Jette sur le Pourquoi le baiser du Comment...

Le Peut-être s'impose aux timorés du rêve ;
Et, dans le tourbillon des mortelles amours,
Le Pas-Possible, froid et tranchant comme un glaive.
Fauche les cœurs humains assoiffés du Toujours.

Poussé par un orgueil sinistrement aptère,
L'ingénieur cadastral ensevelit feu Dieu!
Ses penses, sous la pesanteur du Terre-À-Terre,
Pour choir au fond du Rien suivent l'À-Queue-Leu-Leu.

Depuis le jour maudit, féroce et sacrilège.
Où Caïniquement le Près tua le Loin,
On a bouclé l'Azur avec un vieux « Que Sais-Je? »

³⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1948, p. 18.

³⁸⁶ Jean de Palacio, *Silence*, op. cit., p. 48.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

Et, dans le Corps désert, l'Âme n'a plus un coin.

Le Moins vient tenchaîner, et le Peu te gouverne ;
 Dans l'Insuffisamment vont s'enliser tes pas :
 À-Peine, avec un sec ricanement, te berne.
 Et l'En-Vain de ton vol te plonge en l'Ici-Bas³⁸⁹.

Par sa manière, qui calque grammaticalement la stylistique dont elle parle, l'écriture de Goudeau se fait ici exemplaire de la « recette » poétique d'un mouvement littéraire chez qui « l'orfèvrerie, le pavage et la quincaillerie parasitent le langage au détriment de l'essentiel³⁹⁰ ». La clause explicite un refus de la saturation des allégorèses que le poème met en branle à l'image de l'écriture des décadents.

O parasites verts! bariolés faussaires!
 Ces adjectifs, ces Adverbes exorbitants
 Envoûtent de leurs étendards de janissaires
 Les Substantifs, vizirs, et les Verbes, sultans.

Quel chef réprimera ces hordes en tumulte,
 Ces eunuques émasculant la volonté
 Du Substantif à qui seul appartient le culte,
 Et du Verbe en qui seul fleurit la Vérité ?

O jour! Quand la Substance, étalant sa Superbe,
 Domptera le troupeau des colorations!
 O force ! ! Quand le Verbe égorgera l'Adverbe
 Devant l'effarement des Interjections³⁹¹ ! ! !

La chute est l'appel d'une lutte souhaitée dont le crescendo de points d'exclamation accentue la violence. La victoire qu'envisage Goudeau est celle d'un retour à l'intelligibilité du langage contre le « silence du texte » qu'exemplifie ce qu'il nomme la « droite macabre » des décadents, ces « incohérents noirs » s'adonnant à un langage « dépolitiqué »— lequel représente une trahison de la bohème du siècle contre ses principes hérités du romantisme.

³⁸⁹ Émile Goudeau, *Chansons de Paris*, op. cit., p. 199.

³⁹⁰ Jean de Palacio, *Silence*, op. cit., p. 48.

³⁹¹ Émile Goudeau, *Chansons de Paris*, op. cit., p. 201.

CONCLUSION

... être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore.

Roland Barthes

L'objectif de ce mémoire aura été d'entreprendre un travail d'exégèse de textes capable de défricher quelque peu le rôle et la forme historiques du cercle des Hydropathes. Nous nous sommes d'abord inspirés méthodologiquement du « saut heuristique³⁹² » nécessaire à toute étude d'auteur mineur. Ce type d'étude mobilise une « aventure » intellectuelle riche en dépaysements et a pour point de départ qu'au principe même de la découverte inhérente à la recherche se trouve le chercheur qui doit suivre les aléas de son objet jusqu'à quitter, s'il le faut, la zone de confort de ses préconceptions. Notre méthodologie s'est voulue flexible en subordonnant toute question théorique à la mise en valeur des textes; l'objet inédit d'étude proposant lui-même ses enjeux au terme de l'« archéologie textuelle³⁹³ » à laquelle nous nous sommes livrés pour exhumer quelques éléments d'une poétique des Hydropathes. Notre contribution s'est limitée à l'exégèse de poèmes qui, dans bien des cas, n'avaient jamais été étudiés en dépit de leur rôle de charnière entre deux mouvements esthétiques du dix-neuvième siècle, Parnasse et Décadence. Cela fut fait notamment en adoptant comme point de départ la parodicité généralement imputée aux écrivains concernés.

Nous avons pu vérifier dès le départ que les Hydropathes ne pratiquent pas pastiches, parodies et satires que « dans le but de faire rire³⁹⁴ ». Au contraire y a-t-il une mémoire politique de la bohème du dix-neuvième siècle qu'il faut situer dans les jeux et enjeux textuels du corpus engendré par ce « dépoétioir ». Les « Vrais triolets de misère » de Goudeau

³⁹² Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 15

³⁹³ Jean de Palacio, « "Enseigner" la décadence ? », *Figures et formes de la décadence*, op. cit., p. 17.

³⁹⁴ J.-P. Bertrand et Pascal Durand, *Poètes de la modernité*, op. cit., p. 193.

qui amorcent notre étude se font exemplaires d'une subjectivation politique et aporétique du poème³⁹⁵ qui vient contrebalancer la portée de l'intertextualité avec Baudelaire généralement admise dans le corpus d'une perspective romantique plutôt influencée par Hugo. Qui plus est, en suivant les pistes d'une première analyse de texte jusque dans des recueils qui ne font plus l'objet de réimpressions a-t-on pu constater en définitive que le « rire moderne » qu'en extrait Daniel Grojnowski – et qui est généralement retenu par les historiens comme point notable du corpus – ne se manifeste sans doute aux Hydropathes que de façon mineure en termes quantitatifs et ne saurait suffire à cerner leur art poétique. Une grande partie des textes, bien que marquée par l'ambivalence du « fumisme » (qui est plus un état d'esprit qu'un mode d'écriture), fait état d'une pratique parfois assez classique de la parodie, du pastiche ou de la satire. L'ironie consubstantielle à ces pratiques demeure au principe de la politique discursive propre au regroupement des jeunes écrivains de la bohème tardive du dix-neuvième siècle. Ce « groupisme » a eu pour intention explicite de s'opposer aux effets pernicioeux de la malédiction littéraire en refusant son ethos, fut-ce au détriment de la légitimation symbolique du discours de ses membres par celle-ci.

Notre deuxième chapitre a démontré l'ampleur de l'influence de Hugo sur le cercle des Hydropathes suivant une affinité de principe toujours active entre la bohème et le romantisme. Comme le suggère Daniel Sangsue, un même climat politique autorise à penser l'esthétique des fumistes dans un rapport de contiguïté avec les réalisations excentriques des « petits romantiques » qui ont été parmi les plus propices à l'autoparodie.

[I]l existait en effet, dans la seconde génération romantique, et en particulier chez ceux qu'on a appelés les Jeunes-Frances, une volonté de se démarquer, de choquer le bourgeois et de solliciter (souvent désespérément) l'attention du public qui se manifestait aussi par des outrances au niveau du livre. Ces outrances se retrouvent, dans un même contexte de déception politique et morale, après 1870, et il y a une continuité certaine entre les Bousingots de 1830 et les Hydropathes [...] ³⁹⁶.

³⁹⁵ « La subjectivation politique [est] une multiplicité de fractures séparant les corps [...] de leur *ethos* et de la voix qui est censée en exprimer l'âme, une multiplicité d'événements de parole, c'est-à-dire d'expériences singulières du litige sur la parole et la voix, sur le partage du sensible. » Jacques Rancière, *Mésentente*, *op. cit.*, p. 61 Il suffit de relire les « Vrais triolets de misère » pour se convaincre de la justesse de ces observations et de leur rapport à l'art poétique d'Émile Goudeau.

³⁹⁶ Daniel Sangsue, *Relation parodique*, *op. cit.*, p. 320

Or, malgré une proximité entre leurs œuvres, c'est peut-être moins les petits romantiques qui ont influencé les Hydropathes que ses grands poètes, tel Hugo, à la fois cible et modèle autant d'une poétique du rire que d'une conjonction du politique et du littéraire. Il est possible que les Hydropathes aient été victimes d'une illusion rétrospective à l'égard de Hugo dont l'ethos prédiscursif à la fin de sa vie était sans doute plus « sérieux » que beaucoup de ses œuvres ne pouvaient parfois le donner à lire. Une fois conjointement épuisés autant l'essor du romantisme que l'optimisme des luttes politiques du siècle, la logique de la « modernité romantique » (Bertrand / Durand) ne pouvait que se retourner sur elle-même et se « minoriser ». Le rire poétique qui fait l'objet d'une quête constante depuis le romantisme devient alors l'enjeu le plus visible de cette sensibilité romantique tardive donnant alors dans la désinvolture anarchique.

Les courants ultérieurs trouvant leur identité dans une logique de refus, la représentation du romantisme guidée par l'image doloriste qu'il a lui-même contribué à railler, ou à laquelle il n'a cessé de proposer un versant contraire, s'explique par la dynamique des courants littéraires au XIX^e siècle; la maîtrise du rire devenant un enjeu, une marque de liberté et de nouveauté, en priver ses prédécesseurs apparaît comme une nécessité³⁹⁷.

En ce sens, la politicalité de la Muse passait pourtant déjà chez Hugo par intégration d'un rire en son sein. La fameuse « Réponse à un acte d'accusation » intègre notamment celui-ci au substrat politique de son discours :

Les écrivains ont mis la langue en liberté.
Et, grâce à ces bandits, grâce à ces terroristes,
Le vrai, chassant l'essaim des pédagogues tristes,
L'imagination, tapageuse aux cent voix,
Qui casse les carreaux dans l'esprit des bourgeois;
La poésie au front triple, qui rit, soupire
Et chante; raille et croit [...]
Grâce à toi, progrès saint, la Révolution
Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre;
Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre
Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit³⁹⁸.

Le rire est l'une des modalités de la révolution convoquée comme métaphore à l'écriture poétique et constitue « la marque de ce moment où les rapports établis font, dans un vide imprévu de l'assemblage, surgir un élément étranger au système, et susceptible de tout

³⁹⁷ Matthieu Liouville, *op. cit.*, p. 511

³⁹⁸ Victor Hugo, *Les Contemplations*, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 382

désorganiser³⁹⁹ » – cassant « les carreaux dans l'esprit des bourgeois ». D'un certain point de vue, c'est cette politique de la littérature (Rancière) même qui constitue l'horizon idéal de la poétique des Hydropathes au moment de sa fondation. Or, se réclamer de Hugo, faire romantisme à rebours est certainement problématique en 1880 quand on prétend faire moderne : cette filiation se vit à contresens, dans l'« anamorphose » décadente, cette « pèrodié » tellement radicale qu'elle en brouille ses visées.

Cette question de la Décadence, nous avons observé au troisième chapitre que les formes qu'elle adoptent depuis le prétexte de la « baudelairité » divise les Hydropathes selon Goudeau esthétiquement et politiquement entre « une droite macabre » (dont Maurice Rollinat est exemplaire) et une « gauche gaie » (à laquelle lui et quelques autres prétendent appartenir comme Paul Marrot et Maurice Mac-Nab). Ce classement quelque peu hâtif que propose Goudeau, pour peu qu'on lui donne crédit sans s'aventurer dans les formes politiques du politique, met au moins en relief les termes d'une opposition compositionnelle majeure en attachant des pôles poétiques à des déterminations politiques de la littérature advenant qu'on la considère bien « comme forme spécifique de la pratique collective⁴⁰⁰ » habitée de ses propres enjeux. Entre ceux qui rient avec Baudelaire et ceux qui rient de lui (et de ses héritiers ou plagiaires) prend place un dissensus apte à diviser le cercle, mais qui est aussi exemplaire du principe démocratique au cœur de cette association nouvelle qui fonde le cabaret et qui tolère en son sein l'envers et l'endroit « politique » d'une même poétique frappée d'ambivalence⁴⁰¹. Le rire de Baudelaire est certes antibourgeois, et en cela, convoité et revendiqué, car « terroriste » : mais s'il permet peut-être l'une des premières conjonctions intégralement réussies du rire et du poétique en son siècle, il le fait toutefois en exacerbant le rire satanique du romantisme – un rire individualiste dont Bakhtine a déjà signalé la forme dégradée par rapport aux pouvoirs libérateurs du rire carnavalesque⁴⁰². En ce sens, ce rire

³⁹⁹ Matthieu Liouville, *op. cit.*, 153

⁴⁰⁰ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 11

⁴⁰¹ « La politique, c'est la sphère d'activité d'un commun qui ne peut être que litigieux [...]. » Jacques Rancière, *Mésentente*, *op. cit.*, pp. 34-35

⁴⁰² « [...] dans le grotesque romantique, le rire est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme. Il cesse d'être joyeux et allègre. L'aspect régénérateur et positif du principe du rire est réduit au minimum. » Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*

« hors du commun » ne pouvait faire l'unanimité de la jeune bohème qui privilégia l'aspect régénérateur d'un rire à l'exemple des *Chansons des rues et des bois*. Texte souvent boudé de Hugo pour sa naïveté plénière, voire insignifiante en apparence, ce recueil est un modèle d'influence populaire dont la reconduction ne pouvait que nuire à la postérité de la bohème tardive s'en inspirant pour combattre (dans tous les sens) sa morosité. Incidemment, entre le « comique absolu » des *Fleurs du mal* et le « kitsch décadent » des écrivains qui réécrivent l'œuvre de Baudelaire se ménage aussi un écart essentiel : le contexte collectif de la répétition de ses allégorèses qui sabote l'« absolu » de ce rire réduit à la littérarité exhibée. Sa réception ne peut dès lors que s'opérer au niveau du « comique significatif », clin d'œil dans la Cité plutôt que « blague » existentielle, poétiquement transcendante. Ce niveau comique classique, l'Hydropathe Coquelin Cadet l'aura d'ailleurs opposé dans son opuscule sur le rire comme force positive transfigurant les névroses de la Décadence :

On a dit que, comme le feu, le rire purifie; le rire de Molière a surtout le don d'assainir, de détruire les miasmes qui empoisonnent notre cerveau. [...] Nous allons nous nettoyer, nous retremper l'esprit au rire de Molière. De son vivant appelé Molière le *contemplateur*, aujourd'hui on peut l'appeler le *réparateur*⁴⁰³.

Cette admiration, partagée par Goudeau, confirme que le « rire moderne » se dote pourtant de modèles tributaires du « comique significatif » aristotélicien, situant le rire du poème dans la politique discursive d'une communauté interprétative plutôt que dans l'« absolu » surnaturaliste. Dans « Paris-paradoxe », préface aux *Poèmes ironiques*, Goudeau oppose en ce sens la misanthropie d'un Alceste de province au rire sceptique et moderne du Philinte parisien. L'intertexte moliéresque installe les pôles d'un ethos entre malédiction littéraire et rire partagé, appliquant le canevas du *Misanthrope*⁴⁰⁴ à la rectification des postures créatrices de la fin du XIX^e siècle : « Et attends, pauvre Alceste! Au bout de peu de jours Paris t'aura assez philintisé pour que tu puisses enfin te regarder dans le miroir de Vérité. [...] C'est ce que j'ai fait. Rions donc, mes frères (*PIR*, p.8)! » Le rire est pour Goudeau le produit d'une

au *Moyen Âge et sous la Renaissance*, Traduction d'Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, pp. 46-47.

⁴⁰³ Ernest Coquelin, *Le Rire par Coquelin Cadet. Illustrations de Sapeck*, Paris, Ollendorff, 1887, pp. 147-148.

⁴⁰⁴ Dans sa pièce la plus ambivalente, « Molière se détache d'Alceste, ou plutôt il est dédoublé en Alceste, l'atrabilaire, et Philinte, le raisonnable, comme deux aspects complémentaires et antithétiques de sa personnalité [...] ». Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 75. Ces aspects sont pour Goudeau analogues aux éléments ambivalents de la bohème.

conscience démystificatrice appliquée à la rhétorique atrabilaire : autant la sienne que celle des autres écrivains sensés s'unir fraternellement pour ne pas croupir dans une mansarde. De ce point de vue qui s'attache à la démocratisation de la parole en l'uniformisant dans le non-sérieux pourrait-on accuser Goudeau d'un certains « conformisme ironique » en adoptant pour « seule instance de légitimation le public⁴⁰⁵ ». Comme l'écrit Jankélévitch à ce propos, « [e]n faisant chorus avec la multitude, l'ironiste, lui, ne court guère le risque de se laisser prendre; son ironie, au lieu de se tenir en marge du consentement unanime, prétend être majoritaire⁴⁰⁶ ». Pourtant, si l'ethos du maudit est une « dissidence » discursive sensée légitimer, c'est qu'elle se fait conforme n'étant qu'une singularisation rhétorique trompeuse, une doxa littéraire du siècle; inversement, l'ethos collectif de la bohème fumiste est une conformité dans la dissidence anarchique dont l'ultime recours devant ce paradoxe de postures est l'adoption d'une conscience « ironique et désespérée face à la rigidité d'un système⁴⁰⁷ » littéraire, système qui eut l'effet pernicieux d'« établir un véritable barrage esthétique contre les poétiques nouvelles⁴⁰⁸ » avant 1886. Un malheur pour la postérité des Hydropathes a été justement de refuser de brandir leur malheur comme posture, à l'envers d'un Hugo ou d'un Baudelaire.

Chez les Hydropathes de la soi-disant « gauche gaie », ce problème relève des pouvoirs politiques de la langue dont la perte est propre à l'émergence du « style de décadence » dont parlait Paul Bourget dans son essai sur Baudelaire, faisant de la modernité l'articulation de l'ethos pessimiste à ce morcellement du langage. En taxant le « poète maudit » de misanthropie hypocrite (dans les rapports de son langage à son ethos et à sa condition réelle), c'est moins à Baudelaire qu'aux baudelairiens fin-de-siècle que certains Hydropathes s'en prennent en insistant sur la vacuité du langage « dépolitiqué » par formalisme idéaliste. Sur ce point du style, Laurent Jenny aura effectué un travail intéressant capable de faire le pont entre Hugo et Baudelaire dans le cadre d'une réflexion sur la décadence; autant que d'éclairer l'ultime scission des Hydropathes qui sont autant situés

⁴⁰⁵ Jean- Didier Wagneur, « Émile Goudeau, écrivain surnuméraire », dans J.-J. Lefrère et M. Pierssens (dir. publ.), *Les à-côtés du siècle*, Montréal, Paragraphes, Coll. « En marge », 1998, p. 151.

⁴⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁰⁷ Jean-Didier Wagneur, « Émile Goudeau, écrivain surnuméraire », *loc. cit.*, p. 148.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 147.

entre ces deux auteurs garants du rire poétique au dix-neuvième siècle que dans un rapport complexe par rapport à la décadence littéraire qui émerge après 1880.

D'une part, la dynamique stylistique d'éclatement des mots conduisant au mutisme ou au formalisme « musical » de la langue est moins tributaire de Baudelaire que de Hugo (quoiqu'en dise Bourget), puisqu'« on reconnaît dans la thèse de Bourget sur le style décadent l'onde de choc du système métaphorique élaboré par la *Réponse à un acte d'accusation*⁴⁰⁹ ». Ce poème de Hugo, quoique faussement daté de 1852 à des fins symboliques, aura été surtout diffusé dans la période qui nous concerne. La métaphore politique du style qu'y déploie Hugo suppose un isomorphisme entre le politique et le lexical et propose l'autonomisation du mot comme l'analogon des libres sujets républicains. Cette « révolution » est perçue en France comme une source de la « poésie moderne » : « là où elle ne semblait qu'une manière figurée et relative de parler (car Hugo, bien entendu, n'a jamais "lâché" la syntaxe), il est apparu plus tard qu'elle pouvait devenir le programme littéral de certains⁴¹⁰ ». Tout le problème réside dans cette application littérale de la proposition hugolienne à laquelle le « style de décadence » n'est pas étranger, puisqu'il exemplifie le « terrorisme » des écrivains qui « ont mis la langue en liberté », comme le disait Hugo. L'analogie de Hugo demeure problématique en regard du devenir subséquent des formes poétiques, devenir dont il n'envisage pas toutes les conséquences :

C'est qu'en limitant la métaphore politique au seul lexique et aux « figures » plus locales du discours, Hugo en a réduit la portée. Certes, il a su décrire une dé-hiérarchisation des genres et des styles, qui était en marche depuis la fin du XIX^e et une sorte d'uniformisation démocratique de la prose. Mais il a laissé dans l'ombre une autre implication de la métaphore : les rapports entre la forme globale du discours et ordre politique [...] ⁴¹¹.

La parole inintelligible peut-elle être encore active dans l'ordre politique? Cette question traverse évidemment la modernité et le XX^e siècle, et se pose toujours. Elle est représentative des remords de conscience de la tradition des avant-gardes esthétiques. C'est bien sur ce point que porte la charge contre le langage des décadents et des symbolistes par Émile Goudeau, car une fois accomplie l'application littérale de leur autonomisation « les mots

⁴⁰⁹ Laurent Jenny, *Révolution, op. cit.*, p. 54.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

indépendants sont devenus suspects d'obscures transcendances⁴¹² » et potentiellement privés de leur praxis. C'est aussi de ce point de vue que le nain de Mac-Nab étudié dans notre second chapitre exemplifie la destruction de l'intelligibilité du discours en l'attachant au nom de Victor Hugo : le dynamitage du maître se fait réponse à la *Réponse*. Si les allégorèses baudelairiennes ont pu être parodiées dans notre corpus comme exemples d'une rhétorique vide aux mots autonomes, creux; c'est plutôt au grand romantique que revient une part de « responsabilité » de l'évolution de la poésie moderne en tant qu'il en donna la théorie prémonitoire dont la réalisation fin-de-siècle conduit à l'apolitisation de la parole par rapport à l'ordre général du discours. Baudelaire n'est que l'emblème d'un contenu pessimiste articulé à ce devenir « décadent » des formes, mais en cela une cible pertinente.

Ce problème politique du poétique soulève des questions historiographiques importantes par rapport à l'étude de la période au sein de laquelle prennent place les Hydropathes. Le prisme romantique tardif de la bohème, en effet, demeure habité d'une volonté de désaliénation du sujet par le biais d'un certain « lyrisme » (fut-il comique ou bas). Or, les « mots en libertés » conduisent à un formalisme désubjectivé et souvent élitiste aux yeux du public. Du point de vue d'un refus – politique – de l'impassibilité parnassienne, le « mutisme » stylistique de la Décadence est tout aussi scandaleux, car il se complaît dans l'abolition du sujet et de son discours dont une bonne frange de la bohème se propose depuis 1830 la désaliénation (au moins symbolique) par le poème et son « je ».

Michel Décaudin a déjà observé ce paradoxe de l'« arrière-garde » esthétique du poète qui manifeste à la fin du dix-neuvième siècle un souci politique. Décaudin remarque catégoriquement que « dans pratiquement tous les groupes d'avant-garde politique et sociale de la Belle Époque une création poétique originale n'[a] pas répondu à l'esprit révolutionnaire⁴¹³ ». Cette sensibilité tiraille les Hydropathes.

Paradoxalement, les écrivains de cette période qui ont eu des positions politiques et sociales très engagées, se voulant socialistes révolutionnaires ou anarchistes, n'ont pas créé un langage qui soit à la mesure de leurs opinions. On pourrait ici remonter à la littérature anarchiste de la

⁴¹² *Ibid.*, p. 60.

⁴¹³ Michel Décaudin, « Avant-garde politique, arrière-garde poétique », dans William Marx (dir. publ.), *Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004, p. 115.

fin du XIX^e siècle : alors que les bombes éclatent, les poètes « sociaux » alignent les alexandrins romantiques [...] ⁴¹⁴.

Rappelons que Goudeau était bien perçu par ses pairs comme « socialiste⁴¹⁵ ». Les Hydropathes se situent donc dans un dilemme face à leur modernité : rejoindre un public, voir la poésie marcher « parmi les foules devenues souveraines », c'est s'exprimer dans des formes dont ces foules et ce public possèdent la compétence. « En accord avec Émile Goudeau, [...] les principaux collaborateurs s'adressent à un large public⁴¹⁶ » remarque Daniel Grojnowski qui souligne qu'« [a]u nom d'une expression accessible à tous, ils se méfient des formulations sibyllines⁴¹⁷ ». Cette nécessité pourrait ajouter une cause supplémentaire à l'observation que fait ailleurs Daniel Grojnowski selon laquelle la veine des « Incohérents » de la fin du dix-neuvième siècle constitue une « avant-garde sans avancée⁴¹⁸ » qui s'est prouvée incapable de s'inscrire dans les modalités de légitimation de l'Histoire littéraire.

L'« Incohérence » comique doit donc demeurer celle des idées et non des mots à moins de trahir la bohème – du moins, si on ne se situe qu'au niveau de la textualité. En effet, les autres pratiques du cercle cherchent à répondre différemment à ces apories créatrices. Car s'il subsiste quelque chose d'une arrière-garde romantique et d'une volonté d'accomplir *in extremis* les visées politiques de ce mouvement esthétique, c'est aussi par l'entremise de nouvelles hybridations que les Hydropathes innovent. L'art de la voix vive auquel les Hydropathes doivent désormais beaucoup de leur survivance dans l'Histoire littéraire (cette survivance fût-elle anecdotique) constitue en effet pour Alain Vaillant un art de la subjectivation qui réalise intégralement et tardivement l'idéal du sujet romantique.

[I]l n'y a pas de rupture, ni d'opposition, entre le lyrisme sérieux de la parole romantique, dans les années 1820 et sa reconversion en rire (parodique ou ironique), dès le lendemain de la révolution de 1830 : il s'agit seulement de parvenir au même résultat par des moyens différents [...] De fait, la subjectivation est d'autant plus saisissante – et en ce sens, réussie –

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁴¹⁵ Camille Sainte-Croix, « Émile Goudeau », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 364, L. Vanier, 1890, reproduit dans *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 320

⁴¹⁶ Daniel Grojnowski, *Muse parodique*, *op. cit.*, p. 238.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁴¹⁸ Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 40, n°1, 1981, pp. 73- 86.

si l'écart est grand entre le pôle énonciatif (et l'émotion qu'il suscite) et la vacuité de l'énoncé : ce que réalise pleinement le rire de dérision, où il ne reste plus qu'à manifester, par une parole évidée de tout sérieux, la présence d'un sujet au monde. *Aussi le rire moderne marque-t-il le point d'aboutissement et d'accomplissement du lyrisme*: [le] poète lunatique et fantaisiste du *Chat noir*, [...] réalise peut-être [...] le chef-d'œuvre comique [...] à quoi tendait tout le romantisme d'après 1820⁴¹⁹.

Avec ironie, mais peut-être avec fidélité à l'idée que se faisait le siècle d'une politique de la littérature par le lyrisme⁴²⁰, cet accomplissement d'une subjectivation romantique survient comme un débordement de la poésie hors de ses frontières textuelles. Fonder un cercle qui se voulait « un théâtre de la poésie ouvert tous » (*DB*, p. 221) (autant en termes de créateurs que de spectateurs) confère donc un nouveau fonctionnement théâtral à la poésie et lui engendre subrepticement une nouvelle fonction dans la Cité, laquelle est d'emblée une politique de la parole; cela d'autant que « le théâtre a été, plus que tout autre art, associé à l'idée romantique d'une révolution esthétique, changeant non plus la mécanique de l'État et des lois mais les formes sensibles de l'expérience humaine⁴²¹ ». L'hybridation de l'implémentation du poème au cabaret engendre conjointement un nouveau théâtre autant qu'un nouveau lyrisme, articulant en une seule pratique les deux aspects nodaux de l'émancipation Sujet / Cité dont rêvait le romantisme.

L'aporie politique de la voix poétique mise en scène par les « Vrais triolets de misère » est donc contournée au moment où ce poème est publiquement interprété, cette performance étant appelée performativement par le dilemme qui structure son logos. Comme

⁴¹⁹ Alain Vaillant, « Portrait du poète romantique en humoriste, et vice versa: éléments d'une poétique de la subjectivation », dans S. Hirschi, E. Pillet et A. Vallant (dir. publ.), *L'Art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, Coll. « Recherches valenciennes », 2006, p. 28. Nous soulignons.

⁴²⁰ Si la poésie « lyrique » précède le XIX^e, le « lyrisme » est un néologisme de l'époque dont Mathieu Arsenault a retracé la dimension ostensiblement politique, liée au militantisme des romantiques : « La particularité du suffixe en "-isme" se dévoile ainsi peu à peu. Apparaissant dans un contexte militant, il vient en quelque sorte politiser des termes préexistants en substantivant des adjectifs. Ce qui se joue dans le glissement grammatical de l'adjectif au nom comme possède donc un rapport direct avec le devenir-politique [...] » Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 53. De ce point de vue, si le rire moderne marque, comme le dit Vaillant, le point « d'aboutissement et d'accomplissement du lyrisme » sur la scène du cabaret y a-t-il nécessairement aussi un aboutissement du sens politique de la littérature romantique par ce truchement qui manifeste de la manière la plus totale la présence d'un sujet au monde et de sa voix. Quitte à quitter la littérature pour le spectacle.

⁴²¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 12

le dit Rancière, à l'origine du politique se trouvent des sujets qui « ont exécuté une série d'actes de parole qui lient la vie de leurs corps à des mots ⁴²² ». Peu importe ultimement l'artificialité (décadente) du « dit » fin-de-siècle empêtré dans les clichés de ses modèles parodiques ou aux prises avec un style truffé d'allégorèses jusqu'à la désagrégation, puisque c'est son « dire » qui au cabaret devient pragmatiquement le véhicule d'un sujet lyrique momentanément fait corps – avec toutes les connotations politiques qu'une telle intersubjectivité sous-tend pour la bohème et le poème.

⁴²² Jacques Rancière, *Mésentente*, op. cit., p. 47

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES ÉTUDIÉES

Gill, André, *La Muse à Bibi*, Paris, Librairie des Abrutis, 1879, 114 p.

———, *La Muse à Bibi*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882 [1879], 97 p.

Goudeau, Émile, *Fleurs du bitume : petits poèmes parisiens*, Paris, Ollendorff, 1885 [1879], 208 p.

———, *Chansons de Paris et d'ailleurs*, Paris, Charpentier, 1896, 323 p.

———, *Poèmes ironiques*, Paris, Ollendorff, 1884, 208 p.

Haraucourt, Edmond (Le Sire de Chambley), *La Légende des sexes, Poèmes Hystériques*, Édition établie, présentée et annotée par P. Martin-Lau, Paris, Sandre, 2006 [1882], 172 p.

Mac-Nab, Maurice, *Poèmes mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1886, 142 p.

Marrot, Paul, *Le Chemin du rire*, Paris, Lemerre, 1880, 139 p.

Rollinat, Maurice, *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883, 399 p.

2. CORPUS LITTÉRAIRE SECONDAIRE

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes T. I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1605 p.

———, *Œuvres complètes T. II*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1690 p.

———, *Correspondance*, choix et présentation par C. Pichois et J. Thélot, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2000, 480 p.

Bloy, Léon, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Tresse, 1884, 294 p.

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885 [1883], 325 p.

Champsaur, Félicien, *Dinah Samuel*, Présentation de Jean de Palacio, Paris, Séghier, Coll. « Bibliothèque décadente », 1999 [1882], 571 p.

———, « Préface : Le modernisme », *Dinah Samuel*, Paris, Ollendorff, 1889 [1882], 377 p.

Coquelin, Ernest, *Le Rire par Coquelin Cadet. Illustrations de Sapeck*, Paris, Ollendorff, 1887, 152 p.

Cros, Charles et Corbière, Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, 1499 p.

Gautier, Théophile, *Émaux et camées*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1981 [1852], 280 p.

Gide, André, « Paludes » dans *Romans, Récits et Soties, Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1614 p.

Goudeau, Émile, *La vache enragée*, Paris, Ollendorff, 1885, 335 p.

———, *Dix ans de bohème*, Introduction, notes et documents de M. Golfier et J.-D. Wagneur avec la collaboration de Patrick Ramseyer, Seyssel, Champ Vallon, coll. Dix-neuvième, 2000 [1888], 574 p.

Hugo, Victor, *Œuvres dramatiques complètes*, Lausanne, Jean-Jacques Pauvert, 1961, 1740 p.

———, *Œuvres poétiques complètes*, Lausanne, Jean-Jacques Pauvert, 1961, 1730 p.

Lemaître, Jules, « Le Chat Noir », dans *Les Contemporains, études et portraits littéraires, VI^e série*, Paris, Boivin et Cie, 1893, pp. 337- 342

Mallarmé, Stéphane, « Crise de Vers », *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, 1659 p.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1022 p.

3. SUR LES ÉCRIVAINS ÉTUDIÉS

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Payot, Coll. « Petite bibliothèque », 1990 [1979], 292 p.

Bartoli-Anglard, Véronique, *Victor Hugo. Les Châtiments*, Paris, Bréal, Coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998, 126 p.

Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, 206 p.

Coquio, Catherine, « La "Baudelairité" décadente: un modèle spectral », *Romantisme*, Volume 23, Numéro 82, 1993, pp. 91-107

———, « Hériter de Baudelaire ? », *Méthode* n°6, « L'Art contre l'art. Baudelaire, le "joujou" moderne et la "décadence" », 2005, pp. 15-28

Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999, 700 p.

Miannay, Régis, *Maurice Rollinat. Oeuvres*, Paris, Lettres Modernes, Coll. « Bibliothèque introuvable », 1972.

———, *Maurice Rollinat, Poète et musicien du fantastique*, Châteauroux, Presses de l'Imprimerie Badel, 1981, 596 p.

Patty, James S., « From *Les Fleurs du mal* to *Fleurs du bitume*: Baudelaire and Emile Goudeau », *Romance Quarterly*, Volume 52, Numéro 2, Printemps 2005, pp. 149-158

Prévost, Maxime, *Rictus romantiques, politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Coll. « Socius », 2002, 373 p.

Sartre, Jean- Paul, *Baudelaire*, Précédé d'une notice de Michel Leiris, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1963, 245 p.

Vaillant, Alain, « Les Fleurs du mal, chef-d'œuvre comique du XIX^e siècle », *Humoresque* n° 13, 2001, pp. 54-69

———, *Baudelaire, poète comique*, Genève, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2007, 337 p.

Valmy-Baysse, Jean, *André Gill l'impertinent*, présentation par Jean Frapat, Paris, Éditions du Félin, 1991, 260 p.

Vinchon, Émile, *Maurice Rollinat. Étude biographique et littéraire*, Paris, Jouve & Cie, 1921, 246 p.

Wagneur, Jean- Didier, « Émile Goudeau, écrivain surnuméraire », dans J.-J. Lefrère et M. Pierrsens (dir. publ.), *Les à-côtés du siècle*, Montréal, Paragraphes, Coll. « En marge », 1998, pp. 144-152

4. FUMISME, BOHÈME ET DÉCADENCE

Basquiat, Paul, « Un mystérieux cercle Littéraire », *littératures*, n°24, 1991

Brissette, Pascal et Glinoe, Anthony (dir. publ.), *Bohème sans frontière*, Genève, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2010, 357 p.

De Casteras, Raymond, *Avant le Chat noir : les Hydropathes (1878-1880)*, Paris, Albert Messein, 1945, 248 p.

Décaudin, Michel, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française , 1895-1914*, Toulouse, Privat, Coll. « Universitas », 1960, 532 p.

De Palacio, Jean, « La coprolalie: mode et modèle du discours fin-de-siècle », dans *Fins de siècle. Terme- évolution- révolution ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 252-261

———, « "Enseigner" la décadence ? », dans *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, Coll. « Noire », 1994, pp. 13-23

———, *Le Silence du Texte. Poétique de la Décadence*, Leuven, Peeters, Coll. « La République des Lettres », 2003, 262 p.

Dousteyssier-Khoze, Catherine, « Fumisme : le rire jaune du Chat Noir », dans Dousteyssier-Khoze, Catherine et Scott, Paul, (Dir. publ.), *(Ab)normalities*, Durham, Durham Modern Languages Series, 2001, pp. 151-161

Dubor, Françoise, *L'art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin-de-siècle*, Genève, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2004, 374 p.

Dufaud, Marc, *Les décadents français: au siècle dernier, ils inventent notre époque*, Préface de Patrick Eudeline, Paris, Scali, 2007, 422 p.

Grojnowski, Daniel, « Une avant-garde sans avancée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 40, n°1, 1981, pp. 73- 86

———, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, Paris, J. Corti, 1990, 691 p.

———, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, J. Corti, 1997, 329 p.

Jourde, Pierre, « "Les Délivrescences" d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle », *Romantisme*, 1992, n° 75, pp. 13-20

———, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994, 328 p.

Krzywkowski, Isabelle et Thorel-Cailleteau, Sylvie (dir. publ.), « Introduction », dans *Anamorphoses décadentes : l'art de la défiguration, 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2002, 264 p.

Marchal, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Supérieures », 1993, 210 p.

Marquèze-Pouey, Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F, coll. « Littératures modernes », 1986, 294 p.

Partouche, Marc, *La lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, 2004, 376 p.

Pierrot, Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Mont-Saint-Aignan, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2007 [1977], 340 p.

Pillet, Élisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, Volume 22, Numéro 75, 1992, pp. 43-50

Przybos, Julia, *Zoom sur les décadents*, Paris, J. Corti, coll. « Les Essais », 2002, 293 p.

Richard, Noël, *À l'aube du Symbolisme : Hydropathes, Fumistes et Décadents*, Paris, Nizet, 1961, 334 p.

———, *Profils symbolistes*, Paris, Nizet, 1979, p. 325

Seigel, Jerrold, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 420 p.

Stead, Évanghélia, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et Décadence dans l'europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, 602 p.

Thorel-Cailleteau, Sylvie, « Décadence- Inanité sonore », dans *Dieu, la chair et les livres: une approche de la décadence*, S. Thorel-Cailleteau (dir.), Paris, Honoré Champion, Coll. « Romantisme et Modernité », 2000, 666 p.

Velter, André, *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1996, 502 p.

Vibert, Bertrand, « Mourir(e) en poésie : fumisme et mélancolie », *Humoresques* n°13, 2001, pp. 96- 119

5. IRONIE, PARODIE ET RIRES LITTÉRAIRES

Aron, Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, P.U.F., Coll. « Les littéraires », 2008, 295 p.

Bourgeois, René, *L'ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, 254 p.

Carrière, Jean-Claude, *L'Humour 1900*, Paris, J'ai lu, 1963, 503 p.

Debailly, Pascal, « L'ethos du poète satirique », *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 57, 2003, p. 71).

Dousteyssier-Khoze, Catherine, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Cazaubon, Eurédit, 2004, 307 p.

Duisit, Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anma Libri, Coll. « Stanford French and Italian studies », 1978, 163 p.

Finné, Jacques, *Des mystifications littéraires*, Paris, J. Corti, Coll. « Les Essais », 2010, 517 p.

Grojnowski, Daniel, *La Muse Parodique*, Paris, J. Corti, 2009, 417 p.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, Coll. « Recherches littéraires », 1996, 160 p.

Hannoosh, Michele, *Parody and decadence : Laforgue's Moralités légendaires*, Colobus, Ohio State University Press, 1989, 275 p.

Hutcheon, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n°36, 1978, pp. 467-477

———, *A theory of parody. The teachings of the twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1986, 143 p.

Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1979 [1964], 186 p.

Liouville, Matthieu, *Les rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Romantisme et Modernité », 2009, 576 p.

Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, P.U.F., 2010, 312 p.

Murphy, Steve, « Détours et détournements: Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, Colloque n°4, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, 2004, pp. 77-126

Rose, Margaret, *Parody/metafiction*, Londres, Croom Helm, 1979, 197 p.

Sangsue, Daniel, *La relation parodique*, Paris, J. Corti, Coll. « Les Essais », 2007, 376 p.

———, « Pastiches », *Romantisme* n° 148, décembre 2010, pp. 77-90

Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2001, 348 p.

Schor, Naomi, « La Pèrodie », dans Ross Chambers (dir. publ.), *Discours et pouvoir*, Michigan, Michigan Romance Studies, Vol. II, 1982, pp.73-86

6. AUTRES OUVRAGES THÉORIQUES ET HISTORIQUES

Abastado, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexes, Coll. « Creusets », 1979, p. 324

Amossy, Ruth et Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, Coll. « Universitaire de poche », 2010 [1997], 127 p.

Angenot, Marc, « Banalisation et raréfaction du poétique », *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 801- 827

———, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, Coll. « Langage et Société », 1982, 425 p.

Aquien, Michèle, *La versification*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je? », 1990, 127 p.

Arsenault, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota Bene, Coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007, 170 p.

Audi, Paul, *Créer : introduction à l'esth/éthique*, Lagrasse, Verdier, Coll. « Poche », 2010 [2005], 850 p.

Assemblée Nationale, « Hippolyte de Langeril (1815-1888) », *Assemblée Nationale. Base de donnée des députés français depuis 1789*, en ligne, < http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=8646 >

Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Coll. « Slavica », 1970, 316 p.

———, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Traduction d'Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p.

Bénichou, Paul, *Romantismes français II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2004 [1988-1992], 2080 p.

Bertrand, Jean-Pierre et Durand, Pascal, *La modernité romantique: De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, 236 p.

———, *Les poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 2006, 335 p.

Bloom, Harold *The anxiety of influence : a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1997 [1973], 161 p.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Libre examen », 1992, 567 p.

Brissette, Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p.

Corbin, Francis, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.), *Le Texte et le Nom*, Montréal, XYZ, 1996.

Décaudin, Michel, « Avant-garde politique, arrière-garde poétique », dans William Marx (dir. publ.), *Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004, pp 103-115

Drillon, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, 472 p.

Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, Coll. « Espace Nord », 2005 [1978], 240 p.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1966, 400 p.

Gauthier, Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, Coll. « Historique », 311 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 1982, 575 p.

———, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 430 p.

Glaudes, Pierre, « "Noces barbares" : les écrivains de la Belle Époque et l'anarchisme », dans Alain Pessin, *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 171-189

Goodman, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2009, 185 p.

Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1990 [1977], 368 p.

Jarrety, Michel (dir. publ.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, P.U.F., Coll. « Quadrige Manuels », 2007 [1997], 585 p.

Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976

———, *La parole singulière*, Paris, Belin, Coll. « L'Extrême-contemporain », 1990, 182 p.

———, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, Coll. « L'Extrême-contemporain », 2008, 222 p.

Laugier, Sandra, « À la recherche de la voix perdue: réinventer l'individualisme? », *Multitudes*, n° 22, automne 2005, pp. 77-89

Laroche, Hugues, *Le crépuscule des lieux: aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, Coll. « Textuelles », 2007, p. 262 p.

Littré, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française. Tome 2*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, Coll. « U », 2004, 262 p.

Marx, Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997, 223 p.

Meizoz, Jean, « Ethos et posture d'auteur », *Études de lettres*, n° 1-2, Lausanne, 2005

Mortelette, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, 570 p.

Pakenham, Michael, « L'Illustre Sapeck », *Romantisme*, n° 75, 1992, pp. 35-42

Pelta, Corinne, *Le romantisme libéral en France, 1815-1830: la représentation souveraine*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2001, 302 p.

Popovic, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire: le second empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Coll. « Socius », 2008, 379 p.

Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, 488 p.

Prévost, Maxime, « Écrire la voyance : présence de Dante dans *Les proscrits* de Balzac », *Études littéraires*, Vol. 37, n°2, 2006, pp. 87-98

Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par S. Rabau, Paris, GF Flammarion, Coll. « Corpus- Lettres », 2002, 255 p.

Rancière, Jacques, *La méésentente : politique et philosophie*, Paris, Gallilée, Coll. « La philosophie en effet », 1995, 187 p.

———, *Politique de la littérature*, Paris, Gallilée, Coll. « La philosophie en effet », 2007, 232 p.

———, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 146 p.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1948, 374 p.

Steinmetz, Jean-Luc, « Du poète malheureux au poète maudit : réflexions sur la constitution d'un mythe », *Œuvres et critiques*, Vol. VII, n° 1, 1982, pp. 75-86

Suberville, Jean, *Histoire et théorie de la versification française*, Paris, Sèvres, 1968, 253 p.

Vaillant, Alain, « Portrait du poète romantique en humoriste, et vice versa: éléments d'une poétique de la subjectivation », dans S. Hirschi, E. Pillet et A. Vaillant (dir. publ.), *L'Art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, Coll. « Recherches valenciennes », 2006, pp. 15-28